189

traducción de

NORA RABOTNIKOF MASKIVKER

ORIGEN DE LA DIALÉCTICA NEGATIVA

THEODOR W. ADORNO, WALTER BENJAMIN Y EL INSTITUTO DE FRANKFURT

por

SUSAN BUCK-MORSS

siglo veintiuno editores

MÉXICO
ESPAÑA
ARGENTINA
COLOMBIA

siglo veintiuno editores, sa
CERRO DEL AGUA 248, MEXICO 20, D.F

siglo veintiuno de españa editores, sa
C/PLAZA 5, MADRID 33, ESPAÑA

siglo veintiuno argentina editores, sa

siglo veintiuno de colombia, ltda
AV. 3a. 17-73 PRIMER PISO. BOGOTA, D.E. COLOMBIA

portada de anhelo hernández

primera edición en español, 1981
© siglo xxi editores, s. a.
ISBN 968-23-1087-3

primera edición en inglés, 1977
copyright © 1977 by susan buck-morss
título original: the origin of negative dialectics, theodor w. adorno, walter benjamin, and the frankfurt institute

derechos reservados conforme a la ley
impreso y hecho en méxico/printed and made in mexico

ÍNDICE

A MIS PADRES

PREFACIO

En la década de los sesenta, Theodor W. Adorno se convirtió en el teórico más controvertido de la Nueva Izquierda alemana. Después de la guerra restableció en Frankfurt, junto con Max Horkheimer, el otrora exilado Institut für Sozialforschung (Instituto de Investigación Social) y, desde el retiro de Horkheimer en 1959, Adorno fue su director. Al Instituto, que permaneciera en los Estados Unidos durante la época del nazismo, se le identificaba con la Teoría Crítica, original método de análisis freudo-marxista desarrollado allí cuando Horkheimer fue nombrado director en 1931 y Herbert Marcuse era uno de sus miembros más ilustres.

La Teoría Crítica no consideraba al marxismo como una cosmología sino como un método y al pensamiento dialéctico como la médula de ese método, así como a la dialéctica como una herramienta para el análisis crítico de la sociedad y no para la construcción de sistemas metafísicos. En lugar de tratar de encuadrar dogmáticamente las condiciones históricas actuales dentro de la teoría marxista, aplicaba el método de Marx al presente, y su crítica de los fenómenos psicológicos más contemporáneos de la sociedad burguesa del momento —la "industria cultural", los medios de comunicación, el conformismo— constituían para los estudiantes de los cincuenta y los sesenta un llamado más perentorio que el análisis clásico del trabajo asalariado. Su crítica de las pautas de dominación autoritaria dentro de la sociedad burguesa se aplicaba también a las pretendidas sociedades "revolucionarias" de la Rusia soviética y de la Europa oriental.

La influencia intelectual de Adorno y Horkheimer fue aún mayor que la de Marcuse, quien decidió permanecer en los Estados Unidos, ya que tuvo una influencia decisiva, no sólo sobre una, sino sobre sucesivas generaciones de estudiantes de la posguerra. Algunos de los mejores se sintieron atraídos por ellos al Instituto, el primer lugar en la Alemania de la posguerra donde podía estudiarse sociología marxista y psicología freudiana con el fin de comprender analíticamente al fascismo que los había puesto fuera de la ley. La preminencia del Instituto tuvo su origen en la paradoja de su situación histórica: sus miembros estaban totalmente inmersos en la tradición intelectual alemana que critica-

marxismo por parte del Instituto, fue para Adorno una aproximación a Marx, así como también un reconocimiento mayor de los límites de la praxis intelectual —de allí el creciente pesimismo en el tono de su crítica cultural.

La verdadera influencia formativa sobre Adorno tuvo lugar antes de 1931, y provino de Walter Benjamin. La conferencia inaugural documenta de manera clara este hecho, que no hace más que aumentar el misterio que rodea el origen de su filosofía. La conferencia procura ciertos lineamientos para una teoría "dialéctica", "materialista", que es intencionalmente marxista; sin embargo, lo hace a través de un lenguaje y categorías conceptuales tomadas de la temprana filosofía de Benjamin, no marxista y no materialista. Éste incorporaba elementos estructurales de fuentes aparentemente tan remotas como el misticismo judío, el kantismo, el platonismo y el romanticismo alemán.

La cuestión suscitada por la conferencia inaugural de Adorno es el enigma al que este estudio trata de responder: ¿cómo la temprana filosofía no marxista de Benjamin proporciona la clave para el método dialéctico, materialista, de Adorno? La respuesta supone seguir a Adorno en un doble proceder: traduciendo las concepciones originales de Benjamin a un marco teórico marxista, y sustentando filosóficamente la teoría marxista con la ayuda de estas concepciones, con el objeto de probar de manera inmanente que el materialismo dialéctico era la única estructura válida de la experiencia cognitiva. Esta tarea diferenciaba el trabajo de Adorno de la *Ideologiekritik,* crítica de la función ideológica y social de las ideas, característica de los ensayos escritos por otros miembros del Instituto de Frankfurt. Adorno no sólo pretendía demostrar la falsedad del pensamiento burgués, quería demostrar que precisamente cuando el proyecto burgués —el proyecto idealista de establecer la identidad entre el pensamiento y la realidad material— fracasaba, era cuando demostraba, sin intención, la verdad social, probando entonces la preminencia de la realidad sobre el pensamiento y la necesidad de una actitud crítica y dialéctica de *no*-identidad hacia ella —probando en otras palabras la validez del conocimiento materialista, dialéctico.

El proyecto de Adorno no se ajustaba claramente a la tradición filosófica hegeliano-marxista. Al rechazar el concepto de historia como progreso e insistir en la no identidad de razón y realidad, rompió decisivamente con Hegel; al separar su filosofía de toda referencia al proletariado, rompió radicalmente con Marx. Adorno estaba tan influido por la fenomenología de Husserl como por la de Hegel. En realidad, podría decirse que si el existencia-

lismo de Kierkegaard y el materialismo de Marx representaron las dos ramas de la protesta contra Hegel, habría un paralelo entre las respuestas de Heidegger y de Adorno a Husserl. Pero si Adorno estaba del lado de Marx en su rechazo del existencialismo, su comprensión de la dialéctica se modelaba más sobre la experiencia estética que, como en Marx, sobre la experiencia de la producción económica.

Este último punto es particularmente significativo. Adorno se pensaba a sí mismo como artista, y el tiempo que pasó en Viena en la década de 1920 estudiando el método de composición de Schönberg con Alban Berg, aunque breve, dejó una huella indeleble. Benjamin y él consideraban al arte como una forma de conocimiento científico. Quizá su contribución más importante fue la de redimir a la estética como una disciplina cognitiva central, una forma de revelación secular, y en insistir en la convergencia estructural de las experiencias científica y estética. Desafiaban así un dualismo fundamental del pensamiento burgués, la oposición binaria entre la "verdad" científica y el arte como "ilusión", que había caracterizado al pensamiento burgués desde el siglo XVII. Sus carreras intelectuales demuestran la promesa y también los peligros de tratar de reconciliar estas dos culturas.

A pesar o quizá a causa de la cercanía de las posiciones intelectuales de Adorno y de Benjamin, se vieron comprometidos en un extenso debate, documentado en su correspondencia, en la cual Adorno se encontró a sí mismo en la anómala posición de defender la filosofía de Benjamin contra el propio revisionismo de este último. Pero después del suicidio de Benjamin en 1940, su influencia sobre el pensamiento de Adorno permaneció y su mente brillante y excéntrica ronda incluso en los escritos sociocientíficos más empíricos del Adorno de los últimos años.

La historia de su amistad intelectual constituye el tema central de este estudio. La primera parte, cuya introducción es un capítulo biográfico que describe el temprano desarrollo intelectual de Adorno, analiza sus concepciones filosóficas tal como fueran articuladas por primera vez a comienzos de la década de los treinta y demuestra su deuda para con Benjamin. Esta sección surgió de una ponencia completada en 1974. La segunda parte regresa a la estructura cronológica del capítulo introductorio, delineando el debate teórico entre Adorno y Benjamin, y concluye con el suicidio de Benjamin y la reacción de Adorno al hecho, en particular su sublación de las técnicas más audaces de Benjamin en la metodología de investigación empírica de *The authoritarian personality* (1950), el estudio social-psicológico iniciador a través del cual

mejor se le conoce en este país. El recuento termina en 1953 cuando, a la edad de cincuenta años, Adorno abandona los Estados Unidos para regresar a Frankfurt y se une a Horkheimer en el recién restablecido Institut für Sozialforschung.

Este libro habrá cumplido su objetivo si logra introducir la "dialéctica negativa" a un auditorio de habla inglesa, si demuestra la originalidad del proyecto filosófico de Adorno en comparación con otros exponentes del marxismo occidental, y si muestra la conexión histórica del proyecto con la teoría de Walter Benjamin, plantea la discusión sobre la contribución de Adorno dentro de una correcta comprensión de lo que pretendió realizar.

RECONOCIMIENTOS

Estoy profundamente en deuda con Rolf Tiedemann, sin cuya generosidad y preciada amistad no podría haberse escrito este libro. Quiero agradecer al Deutsche Academische Austauschdienst por el estipendio con el que apoyó mi investigación en 1971-1972. Debo agradecer también a Martin Jay, Hirsham Sharabi, David Goldfrank, Norman Levine y Marcus Raskin por sus penetrantes comentarios y críticas; a mi familia de Frankfurt, Wolfgang Bock, Gisela Engel, Fritz Hermanin, Claudia Honegger, Klaus Schröter y Gunter Wegeleben, por su ayuda y hospitalidad; a István Csicsery-Ronáy, Regina Schmidt, Neal Wadler e Irving Wohlfahrt por su entusiasmo en nuestras largas discusiones, y a Maria Tokié por su ayuda en la preparación del manuscrito. Estoy agradecida a Elliott por su paciente y jovial apoyo.

Finalmente quisiera agradecer a cuatro mujeres cuyas enseñanzas fueron inspiradoras: Dorothy M. Brown, Evalyn A. Clark, Gladys M. Kingsley y Theresa L. Wilson.

1. LOS COMIENZOS INTELECTUALES: UN ENSAYO BIOGRÁFICO

FRANKFURT AM MAIN

Nació Theodor Wiesengrund Adorno[1] en Frankfurt am Main el 11 de septiembre de 1903. Su padre, un próspero comerciante de vinos, le proporcionó toda la seguridad económica y emocional de un hogar burgués, pero no parece haberse metido con la educación de éste, su único hijo. El niño se crió con las dos mujeres de la casa: su madre, Maria Calvelli-Adorno (que tenía 37 años cuando nació Theodor)[2] y su hermana soltera Agathe.[3] Eran católicas, corsas, hijas de una cantante alemana y de un oficial del ejército francés de antepasados genoveses,[4] pero sobre todo hay que destacar que ambas practicaban música: Maria cantaba profesionalmente y Agathe tocaba el piano como acompañante de la famosa cantante Adelina Patti.[5] Ambas poblaron de música el mundo infantil de Adorno. Aun antes de que Adorno pudiera leer las

[1] Jay refiere que Friedrich Pollock le pidió a Adorno que suprimiera el Wiesengrund de su nombre cuando éste llegó a unirse al exilado Institut für Sozialforschung en Nueva York en 1938, "porque había demasiados nombres con resonancias judías en la lista del Instituto" (Martin Jay, *The dialectical imagination: a history of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-1950,* Boston, Little, Brown, 1973, p. 34.) Sin embargo, ya en 1920 había decidido firmar sus artículos publicados como Wiesengrund-Adorno, no por conveniencia sino quizá por razones estéticas (comenzó a utilizar el guión cuando estudiaba composición con Berg en Viena) o personales (se identificaba más con el lado materno de la familia).

[2] Tenía 73 en 1939, según una carta de Adorno a Benjamin del 1º de febrero de 1939 (Frankfurt am Main, legado de Adorno.)

[3] Horkheimer escribió que Agathe "desempeñó un papel decisivo en su crianza. Adorno hablaba cálidamente de Agathe como de su segunda madre" (Max Horkheimer, "Über Theodor W. Adorno: Ein Gespräch am 8. August 1969, aufgezeichnet von Bernhard Landau", en Hermann Schweppenhäuser, ed., *Theodor W. Adorno zum Gedächtnis: Eine Sammlung,* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971, p. 20). La muerte de Agathe en el verano de 1935 fue un rudo golpe para Adorno (carta de Adorno a Benjamin, julio de 1935, Frankfurt am Main, legado de Adorno).

[4] En su viaje a Italia, Adorno descubrió (no sin algún placer) que sus antepasados italianos habían tenido título nobiliario.

[5] Jay, *The dialectical imagination,* p. 22.

notas, era capaz de seguir las partituras reconstruyendo el sonido de memoria.[6] Cuando creció, Agathe le enseñó piano, y juntos tocaban las transcripciones para cuatro manos de los clásicos de la historia musical. Adorno recordaría: "Tocar a cuatro manos trajo como regalo de la niñez a los genios del siglo XIX burgués a comienzos del XX."[7] Adorno se sentía como en casa en esta tradición cultural burguesa, tan alemana. Los enormes volúmenes de lomo verde introducían la música sinfónica y de cámara en "la vida del hogar"; formaba parte del moblaje familiar, tocada en el piano "sin miedo de interrupciones y de notas falsas"; "pertenencía a la familia".[8]

Pero si la doméstica familiaridad le sustraía a la música cierto tipo de aura, si para Adorno la música "seria" no sería jamás intocable y su "grandeza" no despertaría ninguna reverencia autoritaria, mantenía en cambio una aureola de otra clase, aquella que, según Benjamin, estaba amenazada de muerte en la era moderna de la reproducibilidad mecánica del arte.[9] A diferencia de las grabaciones de radio y fonógrafo, cada reproducción recreaba esta música, la traía a la vida, la producía activamente y no la consumía en forma pasiva: "Tocar a cuatro manos era mejor que la *Isla de los muertos* [reproducción del cuadro de Arnold Böcklin] que estaba sobre el aparador; en verdad había que conquistar de nuevo la sinfonía cada vez con el fin de poseerla."[10]

La madre y la tía conectaron a Adorno con una herencia cultural, dándole una orientación intelectual que demostró ser más decisiva que cualquier otra identificación social o religiosa. De origen francés, la familia materna no tenía raíces sociales en Alemania, como tampoco las tenía su padre, judío asimilado. Adorno fue bautizado católico, confirmado protestante —sin duda por una cuestión de conveniencia— y (excepto por un breve período de interés en el catolicismo durante la década de los veinte)[11] fue

[6] Theodor W. Adorno, "Vierhändig, noch einmal" (1933), *Impromptus: Zweite Folge neu gedruckter musikalischer Aufsätze,* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969, p. 142.

[7] *Ibid.*

[8] *Ibid.*

[9] Walter Benjamin, "The work of art in the age of mechanical reproduction" (1936), *Illuminations,* ed. e introd. de Hannah Arendt, trad. de Harry Zohn, Nueva York, Schocken Books, 1969, pp. 217-251.

[10] Adorno, "Vierhändig, noch einmal" (1933), *Impromptus,* p. 143.

[11] Mientras estudiaba en Viena con Berg (que sí era católico), Adorno acarició la idea de convertirse al catolicismo (cosa que Schönberg, judío por nacimiento, ya había hecho), pero cambió de idea a causa de la metafísica religiosa que habría tenido que aceptar. Todo esto está documentado en la correspondencia a Ernst Krenek de 1934: "Si no me

durante toda su vida ateo.[12] Como su padre no hizo ningún intento por imponerle su propia religión ni su profesión, Adorno, a diferencia de muchos de su generación,[13] no se sentía impulsado a rebelarse contra el mundo de su padre. Sin embargo, como sus raíces sociales eran superficiales, esta ausencia de rebelión no implicaba un conservadurismo intelectual. Frankfurt am Main era una ciudad secular, socialmente móvil, que mantenía en el siglo XX algunas saludables características del liberalismo burgués, y cierta apertura y ausencia de dogmatismo caracterizaban a su amplia población judía.[14] Por supuesto, no dejaba de haber antisemitismo durante los años anteriores a Hitler, pero, como recordaría Adorno, su expresión abierta era "bastante poco común en la ciudad de comerciantes que era Frankfurt".[15] Era provinciana comparada con Berlín; sin embargo, tenía una activa vida cultural, una prensa liberal, y una nueva universidad, relativamente liberal, que atraía a algunos de los más originales y críticos pensadores de la Alemania de Weimar como profesorado.

Existía en Frankfurt ese curioso fenómeno social por el cual una clase alimenta entusiastamente a los intelectuales y artistas que la atacan. Sin embargo, a pesar de la relación, ambos mundos permanecen diferenciados. De ahí que fuera posible para el dotado y precoz Adorno, destinado desde su niñez al mundo de los intelectuales y artistas, crecer en una relativa ignorancia del reino

equivoco, usted ha adoptado recientemente fuertes convicciones católicas. Éstas me resultan muy, muy familiares. Yo también pensé alguna vez que sería posible reconstruir nuestro mundo escindido a través del *ordo* católico, y en aquella época, hace diez años, estuve a punto de convertirme, conversión que sentía muy cercana como hijo de una madre muy católica. No fui capaz de hacerlo. La integración de la *philosophia perennis* me parecía irremisiblemente romántica y contradictoria con cada rasgo de nuestra existencia, y no fui capaz de descubrir ninguna pista en Schönberg" (carta de Adorno a Krenek, 7 de octubre de 1934, *Theodor W. Adorno und Ernst Krenek: Briefwechsel,* comp. por Wolfgang Rogge, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974, p. 46.)

[12] En la década de los sesenta el discurso de Horkheimer tomó un tono religioso; éste no fue el caso de Adorno.

[13] Véase el capítulo sobre "The revolt of the son", en Peter Gay, *Weimar culture: the outsider as insider,* Nueva York: Harper Torchbooks, 1968, pp. 102-108.

[14] El número de judíos en Frankfurt ascendía a cerca de 29 000 en 1925, y era la segunda comunidad judía de Alemania. La primera era Berlín con un número seis veces mayor (173 000). Véase Otto Friedrich, *Before the deluge: a portrait of Berlin in the 1929's,* Nueva York, Harper and Row, 1972, p. 110.

[15] Theodor W. Adorno, "Der wunderliche Realist: Über Siegfried Kracauer" (1964), *Noten zur Literatur,* vol. 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1965, p. 85.

de los negocios y de la política práctica. En 1914 era demasiado joven para ir a la guerra, y por lo tanto se vio protegido de esta experiencia brutal que afectó de manera traumática a tantos intelectuales ligeramente mayores que él, aunque de su generación. En 1918-1919, mientras Alemania se recuperaba de la derrota militar y del levantamiento político, a los quince años, Adorno estudiaba música y pasaba sus horas libres leyendo a Kant. Su instructor en Kant era Siegfried Kracauer, catorce años mayor y amigo de la familia: "Por más de un año, regularmente, los sábados por la tarde, leía conmigo la *Crítica de la razón pura*."[16] Pero no debe presumirse con demasiada ligereza que éste era el entrenamiento de un "mandarín" germano.[17] Adorno no sentía una reverencia ciega por la cultura pasada y no intentó nunca despreciar el presente apoyándose en su autoridad: se acercó a la cultura con una pasión tan auténtica como íntimamente personal. Como en su primer contacto con la música, lo que excitaba a Adorno de esta introducción a la filosofía era que exigía de él un compromiso activo. Kracauer no le enseñaba Kant como un sistema cerrado y reificado de pensamiento por asimilar, sino que, por su alejamiento histórico, era vitalmente relevante para el presente:

> Excepcionalmente dotado desde el punto de vista pedagógico [Kracauer] hizo hablar a Kant para mí. Desde el inicio, bajo su guía experimenté el trabajo no como una mera teoría del conocimiento, como un análisis de las condiciones de los juicios científicamente válidos, sino como la clase de texto cifrado a partir del cual las condiciones históricas del espíritu [*Geist*] podían leerse, con la vaga expectativa de que algo de la verdad misma iba a conquistarse.[18]

En 1921 Adorno aprueba el examen *Abitur* y deja el Kaiser Wilhelm Gymnasium para ingresar a la nueva universidad de Frankfurt.[19] Tenía 18 años y era autor de dos artículos ya publi-

[16] *Ibid.*, p. 83.

[17] Véase Fritz K. Ringer, *The decline of the German mandarins: the German academic community, 1890-1933*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1969.

[18] Adorno, "Der wunderliche Realist" (1964), *Noten zur Literatur*, vol. 3, pp. 83-84. Sobre la amistad entre Adorno y Kracauer, véase Martin Jay, "The extraterritorial life of Siegfried Kracauer", *Salmagundi* 31/32 (otoño de 1975-invierno de 1976): 49-106.

[19] "La Universidad de Frankfurt era por aquel entonces la más joven de Alemania. Al mismo tiempo, formaba parte de las más antiguas, al menos de manera indirecta. En su forma actual, había sido fundada a partir de la mudanza forzada a Frankfurt de la sección alemana de la Universidad de Estrasburgo, hacia fines de la primera guerra mundial." (Ernst Erich Noth, "In der vermeintlichen Hochburg des Liberalismus: Wie

cados: un breve ensayo sobre el expresionismo[20] y un comentario sobre una nueva ópera de su maestro de música, Bernhard Sekles.[21] Sin embargo, a pesar de sus logros, todavía conservaba la excitada intensidad, la "bestial seriedad"[22] del protegido. Era impresionable, buscaba la compañía intelectual de hombres mucho mayores que él. Pasó rápidamente a través de los cursos, estudiando filosofía, sociología, psicología y música, y recibió su doctorado en filosofía tres años más tarde, en 1924. Fue una época de acumular conocimientos más que de auténtica originalidad intelectual. Fue su iniciación en las controversias filosóficas que, legado en gran parte de los pensadores de la preguerra, habían llegado a dominar los círculos académicos.

La cultura burguesa europea, en autoproclamada crisis desde antes de la guerra, se arrebolaba con los síntomas de lo que parecía una fiebre mortal —al igual que la estructura política y económica sobre la que se sustentaba. De manera significativa, los dos fenómenos culturales más amenazados eran precisamente las dos pasiones de Adorno: el arte y la filosofía. Mientras que el arte se veía amenazado desde fuera por una tecnología que mecanizaba su producción y alteraba la experiencia estética,[23] el movimiento expresionista de la preguerra había liquidado las formas burguesas de la música, la pintura y la literatura desde adentro. Como escribió Adorno en su primer artículo publicado, la misma posibilidad del arte estaba en duda: "El arte de la época se enfrenta a la cuestión de la continuación de su existencia."[24] En el caso de la

man im Frankfurt der dreissiger Jahre studierte", en *Frankfurter Rundschau*, núm. 269, sábado 20 de noviembre de 1971, separata, p. v.)

[20] Firmado T. Wiesengrund, "Expressionismus und künstlerische Wahrhaftigkeit: Zur Kritik neuer Dichtung", *Die Neue Schaubühne* [Dresden], 2, 9 (1920): 233-236.

[21] Theodor Wiesengrund, "Die Hochzeit des Faun: Grundsätzliche Bemerkungen zu Bernhard Sekles' neuer Oper", *Neue Blätter für Kunst und Literatur* [Frankfurt am Main] 4 (1921-1922): 61-62, y 5 (1921-1922): 68-70.

[22] Así se describía Adorno a sí mismo (*tierisch ernst*) tal como era a mediados de la década de los veinte. (Theodor W. Adorno, *Berg: Der Meister des kleinsten Übergangs* [1968], *Gesammelte Schriften,* vol. 13: *Die musikalischen Monographien,* ed. Gretel Adorno y Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971, p. 361. En las notas siguientes, *Gesammelte Schriften* se abreviará *GS.*)

[23] Esta evolución, que Adorno y Benjamin habrían de considerar tan importante, había sido observada antes de la guerra por Werner Sombart y articulada en su influyente ensayo "Technik und Kultur", *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* [Tubinga], 33 (1911): 305-347.

[24] Wiesengrund, "Expressionismus und künstlerische Wahrhaftigkeit" (1920), p. 235.

filosofía, ya no se pretendía que proporcionara un sistema omnicomprensivo de todo el conocimiento, y estaba en peligro de retroceder a los problemas de la lógica formal, mientras que sus preocupaciones tradicionales se transformaban en dominio de las nuevas ciencias sociales. El relativismo, tanto histórico como científico, erosionó los cimientos de la filosofía burguesa cuando Einstein dio vuelta a la física newtoniana y Dilthey cuestionó incluso la atemporalidad de las formas cognitivas, desafiando la universalidad de la subjetividad racional.

Si la *Weltanschauung* burguesa se desintegraba, las palabras no tenían poder para reconstruirla. En la era de la fotografía y de las primeras películas mudas, la lógica lineal de la palabra escrita perdía su monopolio. Más aún, poetas y filósofos —Trakl, Hofmannsthal, el joven Wittgenstein— habían comenzado a preguntarse si el lenguaje era capaz de comunicar la verdad.

En síntesis, había consenso universal acerca de la ruina de la cultura burguesa. El debate consistía en saber si aplaudir o lamentar la situación. Ser joven (con el estómago lleno) en esta época de crisis era tener la oportunidad dorada de lograr una contribución original. En la década de los veinte, todavía parecía que "todo estaba permitido".[25] Dados sus antecedentes judíos y extranjeros Adorno carecía de influencia social o política que perder, así como de interés alguno por perpetuar el antiguo orden. Podía anticiparse que se uniría a la *avant-garde* intelectual.

El año en que entró a la universidad, Adorno leyó *Geist der Utopie*,[26] de Ernst Bloch, y se sintió profundamente impresionado. Bloch, escribiría más tarde Adorno en el exilio, era "el filósofo del expresionismo, en el que conocimiento y expresión son

[25] En 1962 Adorno alertaba contra una tendencia reciente a idealizar la era de los veinte, pero admitía: "A pesar de esto, la imagen de los años veinte como un mundo en el que, como se dice en *Mahagonny* de Brecht, todo está permitido, como una utopía, tiene algo de verdad." (Theodor W. Adorno, "Jene zwanziger Jahre" [1962], *Eingriffe: Neun kritische Modelle*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963). Expresó el mismo pensamiento, no sin algo de nostalgia, en una conversación radial con Lotte Lenya a fines de la década de los cincuenta (grabación, Frankfurt am Main, legado de Adorno).

[26] Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, Munich,, Duncker & Humblot, 1918; 2ª ed. revisada, Berlín, Paul Cassirer, 1923. Poco antes, en ese mismo año, había leído *Die Theorie des Romans*, de Georg Lukács, que también tuvo una perdurable influencia sobre él (lo cual se trata en el cap. 3, más adelante). Bloch y Lukács, en aquella época amigos íntimos, impresionaron a Adorno como pensadores paralelos (Theodor W. Adorno, "Henkel, Krug und frühe Erfahrung", *Ernst Bloch zu Ehren: Beiträge zu seinem Werk*, comp. por Siegfried Unseld, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1965, p. 10).

una y la misma cosa. Eso ya no era bien visto [en Alemania]".[27] Como Schönberg en música, como Kandinsky en pintura, Bloch desarrolló las posibilidades creativas liberadas por la desintegración de las formas. En nombre de un futuro utópico, rompió radicalmente tanto con la forma como con el contenido de la filosofía académica tradicional. Comprometido políticamente, se ganaba la vida como escritor fuera del ámbito académico. Adorno todavía no lo conocía personalmente (se hicieron amigos después de 1928), pero el nombre de Bloch conjuraba una atmósfera distintiva:

> Oscuro como un pasadizo, rugiente, sordo como un soplo de trompeta, despertó la esperanza de lo extraordinario, que muy pronto me hizo sospechar que la filosofía con la que mis estudios me habían relacionado parecía rancia y falta de conformidad con sus propios conceptos.[28]

Geist der Utopie sacaba las controversias y conceptos filosóficos del desván del escolasticismo académico, haciéndolas cotidianas, expresando a través del ritmo mismo de su lenguaje la alterada forma de la experiencia filosófica contemporánea. Bloch

> ... tomó la dialéctica [hegeliana], que decía superada la alienación de sujeto y objeto, tan en serio que despreciaba el tono sosegado e imparcial de los académicos que perpetuaban una fría falta de ilación con el objeto.[29]

Animado por un concepto místico, casi ocultista, del arte y por un mesianismo religioso,[30] aunque comprometido con una visión secular y marxista de la utopía sociopolítica, Bloch retaba a los filósofos a que abandonaran la seguridad de la lógica formal, con sus cuestiones fácilmente resolubles, y se enfrentaran, como se enfrentan a la religión y el arte, a la "pregunta informulable" (*unkonstruierbare Frage*) de la realización utópica.

Pero si Bloch trajo de vuelta la filosofía a la arena política, si la puso al servicio de los objetivos marxistas, el elemento trascendente, religioso, de su pensamiento se oponía duramente al determinismo económico y a la visión mecanicista y positivista de la historia que había llegado a caracterizar el marxismo ortodoxo. En su estudio sobre el radical protestante Thomas Münzer (1921)

[27] T. W. Adorno, "Für Ernst Bloch", *Aufbau-Reconstruktion* [Nueva York], 8, 48, 27 de noviembre de 1942, p. 15.

[28] Adorno, "Henkel, Krug und frühe Erfahrung", *Ernst Bloch zu Ehren*, p. 10.

[29] Adorno, "Für Ernst Bloch" (1942), p. 15.

[30] Bloch era judío, pero su religiosidad era pansectaria.

había afirmado que tanto las fuerzas subjetivas como las objetivas eran los motores del desarrollo histórico, que las revoluciones eran impulsadas por el pensamiento religioso; que la utopía no podía definirse en términos puramente socioeconómicos.[31]

Esta temeraria combinación de elementos tomados de la religión, la estética, el idealismo y la utopía política no dejaba de tener sus problemas. Una de las fallas trágicas de la cultura de Weimar, en general (que volvería a repetirse en el movimiento de la Nueva Izquierda de los sesenta), fue que llevar a la filosofía a tratar cuestiones de justicia social era corregir un defecto *académico,* mientras dejaba a la realidad social intocada. El hecho de que los intelectuales adoptaran una posición vindicativa no garantizaba de ninguna manera que tuvieran el efecto social deseado (o un efecto cualquiera). En 1918, los expresionistas de izquierda y otros intelectuales intentaron integrar protesta cultural y praxis política; su fracaso fue característico de la historia subsiguiente de la cultura de Weimar.[32] La problemática relación entre revuelta cultural y revolución sociopolítica era, tal como se demostrará, un tropiezo de la propia teoría de Adorno, y en ese sentido su historia es típica.

Entre los libros de escritores que, como Bloch, reintroducían elementos religiosos dentro de la filosofía en su crisis del momento, *Der Stern der Erlösung* [La estrella de la redención] de Franz Rosenzweig, publicado en 1920, fue muy significativo no porque influyese directamente en Adorno (aunque seguramente éste conocía tanto al hombre como al libro), sino porque volvía al pensamiento religioso específicamente judío en un intento por redimir a la filosofía de su atrofia en curso. En un comentario a la edición de 1930 del libro, Gershom Scholem testimoniaba el choque que había significado para judíos y radicales de los años veinte incluyéndose a sí mismo,[33] y en él había elementos que, a través del camino

[31] Ernst Bloch, *Thomas Münzer als Theologe der Revolution,* Munich, Duncker y Humblot, 1921. Lukács criticaba los argumentos de Bloch, no porque destacaran los temas utópicos, sino por no alcanzar a ver el elemento de trascendencia contenido dentro de (una correcta interpretación) del marxismo: "Cuando Ernst Bloch cree descubrir en esa vinculación de lo religioso con el elemento revolucionario económico social una vía de profundización del materialismo histórico 'meramente económico', está pasando por alto que su profundización narra precisamente la profundidad real del materialismo histórico" (Georg Lukács, *Historia y consciencia de clase,* México, Grijalbo, 1969, p. 214).

[32] George L. Mosse, "Left-wing intellectuals in the Weimar Republic", *German and Jews: the right, the left and the search for a "third force" in pre-Nazi Germany,* Nueva York, Howard Fertig, 1970, pp. 171-225.

[33] Gershom Scholem, "On the 1930 edition of Rosenzweig's *Star of Re-*

sinuoso de Scholem y Walter Benjamin, encontraron su lugar en el pensamiento de Adorno. Rosenzweig estaba influido por Hegel, pero rechazaba su sistema cerrado, su metafísica identidad entre la totalidad de la realidad y la verdad: "El error monumental del idealismo consistió en pensar que el Todo estaba totalmente contenido en la 'generación' del Todo";[34] "el todo simplemente no es el Todo, es de hecho tan sólo un todo";[35] "La razón tiene el derecho a un hogar en el mundo, pero el mundo es sólo eso: un hogar, no es la totalidad."[36] La noción del todo era una esperanza utópica para el futuro (mejor expresada por el arte que por la filosofía):[37]

> Sólo en la redención Dios deviene el Uno y el Todo que, desde el inicio, la razón humana en su temeridad buscó por todas partes y por todas partes afirmó, pero sin hallarlo porque simplemente no había parte alguna donde hallarlo aún, ya que aún no existía.[38]

En lugar de la visión totalizadora de Hegel, Rosenzweig insistía en que la realidad era fragmentaria, compuesta por una "plenitud" de fenómenos individuales, distintos:

> De dónde vienen o adónde van, no está escrito en su frente: simplemente existen. Pero al existir son individuos, cada uno contra todos los demás, "particulares", "no-diferentes".[39]

El conocimiento del objeto (éste era un tema místico) estaba ligado al "nombre", singular y particular, "incapaz de ulterior absorción en la categoría, ya que no puede haber para él categoría alguna a la que pertenecer; es su propia categoría".[40] El conocimiento era "revelación" que "mira hacia el pasado... Pero el pasado se hace visible a la revelación sólo y cuando la revelación lo ilumina con

demption", The messianic idea in Judaism, Nueva York, Schocken Books, 1971.

[34] Franz Rosenzweig, *The star of redemption,* Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1970, p. 188.

[35] *Ibid.,* p. 52.

[36] *Ibid.,* p. 13.

[37] "...el arte, entonces, es el lenguaje de aquello que de otro modo es aún impronunciable... El arte sigue siendo un trabajo a destajo para que la vida pueda ser y devenga un todo." (*Ibid.,* p. 191.)

[38] *Ibid.,* p. 238.

[39] *Ibid.,* p. 45. Estos fenómenos existentes individualmente "han sido el estorbo del idealismo, y por tanto de la filosofía como un todo, de Parménides a Hegel". (*Ibid.,* p. 47.)

[40] *Ibid.,* pp. 186-187.

la luz del presente".[41] Todos estos conceptos eran también característicos de la teoría de Adorno, pero no fue el judaísmo el que lo condujo a ellas. Fue, en cambio, su amistad con Walter Benjamin.

Adorno conoció a Benjamin en Frankfurt en 1923.[42] El encuentro había sido arreglado por su mutuo amigo Siegfried Kracauer en el Cafe Westend am Opernplatz.[43] Adorno, once años más joven que Benjamin, recordaría lo tremendamente impresionado que se sentía:

> Es difícil que la memoria me engañe cuando digo que desde el primer momento tuve la impresión de que Benjamin era uno de los seres humanos más significativos con los que jamás me topé. Yo tenía 20 años en aquel entonces. . .[44]

Si el leer a Bloch había abierto sus ojos a las inadecuaciones de la filosofía académica habitual, fue Benjamin quien le señaló el modo de superarlas:

> Era como si a través de esta filosofía [la de Benjamin] se me mostrara lo que la filosofía debía ser si había de cumplir con lo que prometía y que jamás abarcó, desde que se deslizó dentro de ella la división kantiana entre lo que permanece dentro del campo de la experiencia y aquello que trasgrede los límites de la posibilidad de experiencia.[45]

Específicamente, se trataba de la capacidad de Benjamin para analizar los detalles concretos pero carentes de definición que, tal como había afirmado Rosenzweig, conformaban la realidad, de un modo que liberaba un sentido trascendente, sin abandonar de ninguna manera el dominio de lo empírico. Benjamin lograba entonces percepciones que se asemejaban a la revelación mística, aunque adhiriendo a la regla antimetafísica kantiana de permanecer

[41] *Ibid.*, p. 186.

[42] Fueron presentados por primera vez por Hermann Edler Grab von Hermannswörth, sociólogo, músico y amigo de Adorno (véase la nota del compilador en Walter Benjamin, *Briefe*, 2 vols., comp. por Gershom Scholem y Theodor W. Adorno, Frankfurt am Main, Surhkamp Verlag, 1966, vol. 2, p. 559).

[43] Theodor W. Adorno, "Erinnerungen" (1964), *Über Walter Benjamin*, comp. por Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Surhkamp Verlag, 1970, p. 67. Benjamin, nacido en Berlín, estaba en Frankfurt tratando de completar su tesis de *Habilitation* allí. Adorno y Benjamin también estuvieron juntos en el seminario de sociología de Gottfried Salomon-Delatour, donde se analizaba el libro recientemente publicado sobre el historicismo de Ernst Troeltsch (*ibid.*).

[44] *Ibid.*, p. 70.

[45] *Ibid.*

dentro de los datos de la experiencia. Su objetivo, formulado por primera vez en 1918, era fundar, sobre bases kantianas, "la unidad virtual de religión y filosofía".[46]

En sus años de estudiante, Benjamin había formado parte de un ala intelectual, radical y judía, de la *Jugendbewegung*.[47] Allí conoció a Gershom Scholem, su compañero intelectual más cercano de 1916 a 1923.[48] Scholem comenzaba lo que habría de ser una tarea de por vida, la investigación de la Cábala, la hasta entonces largamente olvidada tradición del misticismo judío.[49] Juntos estudiaron a Kant, tal como Adorno lo había hecho con Kracauer, fantaseando "medio en serio, medio en broma" con fundar su propia academia, "habiendo tan poco que aprender en la universidad".[50] Discutían constantemente la erudición religiosa de Scholem. Benjamin (quien a pesar de varios intentos nunca llegó a dominar el hebreo) adquirió a través de esta relación una forma teológica y mística de expresión, que conservó de manera sutil en sus escritos más intencionadamente "marxistas" de la década de los treinta. Pero a diferencia de Scholem (o de Rosenzweig o de Bloch, de quienes se hizo amigo en 1918), Benjamin buscó y descubrió los orígenes de los conceptos místicos en la literatura estética y no en la teológica, en las teorías de Novalis, Schlegel y Goethe, y en los dramas trágicos alemanes de la época barroca.[51] La religiosidad de

[46] Walter Benjamin, "Über das Programm der kommenden Philosophie" (1918), *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*, con epílogo de Herbert Marcuse, Frankfurt am Main, Surhkamp, 1971, p. 27.

[47] Gustav Wyneken era el director. Benjamin trabajó en la revista de este círculo durante 1913 y 1914. (Adorno, "A l'écart de tous les courants" [1969], *Über Walter Benjamin*, p. 97.)

[48] En ese año Scholem partió para Palestina. Su amistad continuó a través de una voluminosa correspondencia, y pasaron un tiempo juntos en París en 1927 y en 1938. (Gershom Scholem, "Erinnerungen" [1966] en Theodor W. Adorno *et al.*, *Über Walter Benjamin*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1968, pp. 30-31.)

[49] Scholem ha escrito retrospectivamente: "Creo que podemos decir sin falta de respeto que difícilmente ha habido nunca una teología judía tan vacua e insignificante como la que existió en las décadas anteriores a la primera guerra mundial... La teología ortodoxa ha sufrido por lo que podríamos llamar 'Cábala-fobia'." (G. Scholem, *The messianic idea in Judaism*, p. 321.)

[50] Gershom Scholem, Walter Benjamin, *Die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1975, p. 76.

[51] Cf. Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1920); *Goethes Wahlverwandtschaften* (1924); *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928); todas republicadas en Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, 6 vols., comp. por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, vol. 1, *Abhandlungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974.

Benjamin era secular y mundana, aproximándose a los objetos profanos con religiosa reverencia. Era entonces una teología "invertida" o "negativa"[52] en la que convergían materialismo y misticismo, y esto impresionó no poco a Adorno como modelo de pensamiento filosófico. Pero el período realmente capital de la influencia de Benjamin sobre Adorno vendría luego, después de 1927, en relación con su común adopción del marxismo.

Con respecto a la teología *per se* y al judaísmo no puede decirse que hayan influido en Adorno en un sentido afirmativo. A diferencia de Benjamin, no frecuentó cuando estudiante grupos juveniles judíos; a diferencia de Scholem, no le atraía el sionismo,[53] ni tampoco participó con Siegfried Kracauer, Franz Rosenzweig y Martin Buber en el círculo intelectual del rabino Nehemiah A. Nobel en Frankfurt.[54] Volver a la teología para encontrar el sentido de totalidad y la seguridad que la destrozada *Weltanschauung* burguesa ya no podía proporcionar, fue una opción que Adorno se vio impulsado a rechazar.[55]

En los veinte, la revuelta contra la esterilidad académica (así como contra la sociedad moderna y su estructura "racionalizada", burocráticamente organizada) tendía a tomar la forma de una afirmación de lo irracional. El renacimiento teológico era una de sus manifestaciones, pero había muchas otras: el voluntarismo soreliano en política, un renovado interés en Kierkegaard, la psiquiatría de Jung, las novelas de Hermann Hesse, la defensa de la "cultura" frente a la civilización y de la "comunidad" frente a la sociedad, e incluso una cierta moda intelectual por los horóscopos y la magia. Estaba ocurriendo un viraje en el campo de las alianzas intelectuales: los abogados de la razón, identificados desde el Iluminismo con las fuerzas sociales y políticas progresistas, abandonaban los impulsos de la revolución y aceptaban pasivamente el estado de cosas "dado". La racionalidad había llegado a ser sinónimo de

[52] Adorno utilizaba ambos términos para describir aquello a lo que se refería como "nuestra teología" en una carta a Benjamin del 17 de diciembre de 1934. (Adorno, *Über Walter Benjamin*, pp. 103-104.) Tratado *infra*, cap. 8.

[53] Después de que Scholem se trasladó a Palestina en 1923, Benjamin habló muchas veces de unírsele, aunque estos planes nunca se materializaron. (*Ibid.*, pp. 173 *passim*.)

[54] La adhesión de Kracauer terminó en 1926, cuando escribió un comentario fuertemente crítico de la traducción de la Biblia por Buber y Rosenzweig (véase Martin Jay, "The extraterritorial life of Siegfried Kracauer", 51). Sobre el grupo del rabino Nobel, véase Nahum N. Glantzer, "The Frankfurt Lehrhaus", *Year Book I*, Leo Baeck Institute, Londres, 1956.

[55] Véase *supra*, nota 11.

compromiso y resignación, expresada en la vida política por el *Vernunftrepublikaner* que, pretendiendo ser "razonable", aceptaba sin entusiasmo la realidad dada de la República de Weimar, que era en muchos aspectos muy poco republicana y democrática. Del otro lado, la revuelta que se sustentaba a sí misma en el irracionalismo caía fácilmente en una fórmula tendiente al fascismo. Hay que decir en su favor que Adorno y quienes estaban intelectualmente más cerca de él no aceptaron la nueva dicotomía que estaba madurando. Antes que alinearse en uno de los lados de esta polaridad, insistían en que la verdad yacía en la tensión entre ambos, en la explicación razonada de lo que aparecía como irracional y en la irracionalidad de lo que se aceptaba como razón.

Fue la insistencia de Benjamin en que religión y kantismo, misticismo y materialismo *convergian* en tanto verdades la que evitó que se comprometiera con alguna de estas corrientes intelectuales. Adorno era afortunado al tener como tutor en la universidad a un hombre también excéntrico, también externo a la corriente intelectual principal: el profesor de filosofía Hans Cornelius,[56] en cuyos seminarios Adorno conoció a su amigo de toda la vida, Max Horkheimer. Contra los irracionalistas, Cornelius defendía firmemente la tradición iluminista, pero no en su casi escolástica forma dominante. Cornelius era un *Aufklärer* del antiguo tipo, un radical filosóficamente hablando, más kantiano que el propio Kant en su misión de "destruir las teorías dogmáticas y de establecer en su lugar aquellas basadas en la experiencia y garantizadas por la experiencia, más allá de toda duda".[57] Su rechazo de la doctrina kantiana de la cosa en sí que, según afirmaba, constituía un residuo metafísico, era en efecto regresar atrás de Kant hacia el empirismo inglés y francés temprano. Estabo de acuerdo también con el neokantismo de sus contemporáneos vieneses Avenarius y Mach. Sin embargo, si había una inclinación positivista en la interpretación de Cornelius, no tenía en cambio la acrítica aceptación positivista del mundo "dado" y su pasiva noción del sujeto. Cornelius era un ar-

[56] Cornelius (1863-1947) llegó de Munich a Frankfurt en 1910. Era "un maestro apasionado... en muchos sentidos lo opuesto de la imagen tradicional de un profesor universitario alemán, y en fuerte oposición con muchos de sus colegas". (Friedrich Pollock, citado en Jay, *The dialectical imagination*, p. 45.)

[57] Ésta fue la descripción de Adorno en el prefacio a su primera *Habilitationsschrift*, basada en la teoría de Cornelius. (Theodor W. Adorno, "Der Begriff des Unbewussten in der transzendentalen Seelenlehre" [1927], *GS*, vol. 1: *Frühe philosophische Schriften*, comp. por Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Surhkamp Verlag, 1973, p. 81.)

tista y un bohemio.[58] Para él, el "sujeto" filosófico no era un universal uniforme, trascendental, sino un individuo viviente único, y la experiencia filosófica era personal y vivida y no abstracta y académica. Todo conocimiento se basaba en una experiencia previa, y por lo tanto nunca era completo; la filosofía no era un sistema cerrado y no había absolutos ontológicos. A pesar de la universalidad de las formas cognitivas, la naturaleza acumulativa de la experiencia garantizaba que la realidad fuera "posibilidad ilimitada" y que los "objetos permanecieran siempre parcialmente extraños",[59] no por pertenecer a un cierto reino nouménico, sino porque aparecían cada vez en una nueva configuración. En la noción de experiencia de Cornelius, no había ser independiente de la conciencia ni conciencia independiente del ser. Esto suponía la revocación de un primer principio filosófico (*prima philosophia*) y fue uno de los primeros y más constantes credos también de Horkheimer y Adorno.

Había algo refrescante en el individualismo bohemio de Cornelius y en el empirismo tan poco alemán que defendía. Su idea de la filosofía "competía por la claridad última", y era "violentamente hostil a cualquier tipo de dogmatismo".[60] Estimuló en Adorno y Horkheimer el respeto por la individualidad de los fenómenos concretos, proporcionando un contrapeso terreno al kantismo mucho más esotérico de Walter Benjamin. Sin embargo, al igual que Benjamin, y a causa de su sensibilidad artística, respetaba las experiencias estéticas y religiosas tanto como aquella de la razón "científica". Crítico de la sociedad (aunque no políticamente activo), escribió en 1923:

> Los hombres han perdido la capacidad de reconocer lo Divino en sí mismos y en las cosas; naturaleza y arte, familia y estado sólo tienen interés para ellos en tanto sensaciones. Por eso sus vidas fluyen sin sentido, y su cultura compartida está internamente vacía y se derrumbará porque merece derrumbarse. Pero la nueva religión que la humanidad necesita emergerá primero de las ruinas de esa cultura.[61]

La filosofía de Cornelius era lo bastante conocida como para haber sido escogida por el ataque de Lenin en su crítica a la filosofía contemporánea, *Materialismo y empiriocriticismo* (1909).[62] Según Lenin seguía siendo subjetivista e idealista a pesar de su oposición al idealismo kantiano, y citaba como evidencia el hecho de que Cornelius dejase abierto el camino para la posibilidad de vida después de la muerte y su afirmación de que "ante todo" la educación es necesaria "para el respeto, no hacia los valores transitorios de una tradición fortuita, sino hacia los valores imperecederos del deber y de la belleza, hacia el principio divino en nosotros y fuera de nosotros".[63] En cuanto a Cornelius, acusaba al materialismo en general del mismo "dogmatismo" que criticaba en el idealismo y afirmaba que hace del hombre un "autómata".[64] Instaba a sus estudiantes a no conformarse con ningún "ismo" y a pensar por sí mismos: "Ni Kant ni Marx, Lutero o Fichte, ni ningún otro deberán ser vuestros amos, sino vuestra propia razón. . ."[65]

Max Horkheimer había sido alumno de Cornelius desde 1918, y Pollock ha escrito que su "influencia sobre Horkheimer difícil-

[58] Cornelius venía de una conocida familia de pintores y compositores muniqueses. Amante de la cultura italiana, tuvo la vida de un artista, desafió las convenciones y se casó con una mujer muchos años mayor. Estaba igualmente dotado para la pintura y para la música. Enseñó pintura en Munich durante la guerra y le dio clases particulares de teoría de la composición a Horkheimer. (Helmut Gumnior y Rudolf Ringguth, *Max Horkheimer in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlts Monographien, núm. 208, ed. Kurt Kusenberg, Hamburgo, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1973, p. 22.)

[59] Hans Cornelius, *Grundlagen der Erkenntnistheorie: Transcendentale Systematik* (1916), 2ª ed., Munich, Verlag von Ernst Reinhard, 1926, p. 261.

[60] Citado en una carta de Friedrich Pollock a Martin Jay, 24 de marzo de 1970, citada en el manuscrito del libro de Jay, *The dialectical imagination* (p. 8), pero omitida en la versión publicada.

[61] Hans Cornelius, "Leben und Lehre" (1923), citado en Jay, *The dialectical imagination*, p. 45.

[62] El libro de Lenin fue traducido y publicado en Alemania en 1922. Hanns Eisler recordaba: "Ya estábamos esperando el libro. Lenin aún vivía. Fue realmente una sensación." (Hans Bunge, *Fragen Sie mehr über Brecht: Hanns Eisler im Gespräch*, epílogo por Stephen Hermlin, Munich, Rogner und Bernhard, 1970, p. 156.)

[63] Cornelius, *Einleitung in die Philosophie* (1903), citado en V. I. Lenin, *Obras completas*, vol. XIV: *Materialismo y empiriocriticismo*, Madrid, Akal Editor, 1977, p. 209.

[64] *Ibid.*

[65] Recordado por Theodor W. Adorno, *Philosophische Terminologie: Zur Einleitung*, 2 vols., ed. de Rudolf zur Lippe, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1973, vol. 1, pp. 121-122. A pesar de lo que decía, existían ciertos límites en esta invocación al pensamiento individual entre sus estudiantes. Leyendo al joven Adorno, se tiene la impresión de que se podía criticar cualquier filosofía, excepto la de Cornelius. Adorno se vio en grandes dificultades para identificar su propio método con el de Cornelius en su tesis doctoral. Esto ocurrió también en su *Habilitationsschrift*, la cual, sin embargo, Cornelius rechazó (véase *infra*). Horkheimer testimonia de los límites de la tolerancia de Cornelius al escribir en 1921: "Ayer conversé con un joven filósofo acerca de las tareas de la filosofía. Se mostraba muy entusiasta. Desgraciadamente, recién hoy descubrí que Cornelius había estado en la habitación contigua, y debe haber escuchado mi exposición, que estuvo totalmente dirigida en contra suya." (Citado en Gumnior y Ringguth, *Max Horkheimer*, p. 23.)

mente podría ser sobrestimada".[66] Nacido cerca de Stuttgart en 1895, hijo de un judío conservador, próspero fabricante textil, Horkheimer se había adiestrado durante siete años en los aspectos comerciales de los negocios de su padre (formando un cierto patrimonio financiero que más tarde mantendría a flote al Instituto de Frankfurt) y había viajado a Bruselas, París y Londres hasta que el estallido de la primera guerra mundial forzó su retorno a Stuttgart. La guerra se tradujo en una intensa crisis personal para Horkheimer. Sus primeros diarios documentan su apasionada condena de la guerra (en la que se vio obligado a servir desde 1917) así como su odio hacia la ocupación mercantil a la que estaba atado.[67] A los 21 años soñaba con una existencia diferente:

Por mi anhelo de verdad he de vivir, y buscaré lo que deseo saber; ayudaré a los afligidos, satisfaré mi odio contra la injusticia, y venceré a los fariseos, pero, sobre todo, buscaré el amor, amor y comprensión. . .[68]

En aquella época escribió un par de novelas cortas: todas expresando la inhumanidad de la guerra y la angustia de estar atrapado contra su voluntad, encadenado, como escribió, por una tiranía que no por su invisibilidad era menos opresiva.[69]

Seguramente se trataba de una rebelión adolescente, que volcaba contra su familia el fervor moral del que se había nutrido.[70] Sin embargo, no era sólo el deber filial lo que le impedía seguir sus propios deseos. Horkheimer tenía la profunda y persistente sensación de que la aspiración a la justicia social era una locura, de que todas las personas, aun las de mayor rectitud, eran culpables, aunque indirectamente, de perpetrar las maldades del mundo.[71] Quizá ésta fuese la esencia del ser humano, esta "voluntad de poder, de dominación, de conquista": "Allí donde existan seres humanos, existirá la guerra."[72] Horkheimer se había familiarizado con los escritos de Schopenhauer en 1913,[73] y el pesimismo schopenhaueriano que comenzó a permear sus escritos en los años cuarenta (nuevamente

[66] Friedrich Pollock, citado en Jay, *The dialectical imagination,* p. 44.
[67] Max Horkheimer, *Aus der Pubertät: Novellen und Tagebuchblätter,* ed. de Alfred Schmidt, Munich, Kosel-Verlag, 1974, pp. 149-159.
[68] *Ibid.,* pp. 150-151.
[69] *Ibid.,* p. 151.
[70] Véase Alfred Schmidt, "Frühe Dokumente der Kritischen Theorie", epílogo del editor, p. 362. Se enamoró de la secretaria privada de su padre, Rose Christine Riekher (a quien llamaba Maidon), ocho años mayor que él y cristiana. Mantuvo la relación y se casaron en 1926.
[71] *Ibid.,* pp. 158-159.
[72] *Ibid,,* p. 153.
[73] Schmidt, en *ibid.,* p. 362.

con el estallido de la guerra mundial) fue un resurgir de ésta, su primera orientación, y no una ruptura radical en su desarrollo intelectual, como se ha presumido.[74] Desde el comienzo, el pensamiento de Horkheimer se instaló en la tensión entre el compromiso de fomentar la justicia social (más aún, "la felicidad de cada individuo")[75] y su sospecha acerca de la inutilidad del esfuerzo. El camino hacia la paz, escribió en 1915, estaba hecho de "perdón, sufrimiento, espíritu, amor. La historia del mundo brama eternamente más allá de estas cosas; un ciego, desesperanzado, irredimible, insaciable y por siempre incansable poder".[76]

Eximido del servicio a causa de una enfermedad, Horkheimer abandona el mundo de los negocios y entra a la universidad, estudiando primero en Munich y viajando luego a Frankfurt en 1918 con su amigo Friedrich Pollock. Más tarde, con una carta de presentación de Cornelius, permaneció un semestre en Friburgo para asistir a las clases de Edmund Husserl, quien lo impresionó vivamente.[77] En 1921 volvió a Frankfurt, estudiando psicología con el gestáltico Adhemar Gelb (como Adorno) y recibiendo su doctorado en filosofía en 1922.[78] Durante los siguientes tres años fue asistente de Cornelius. Adorno recordaba la primera vez que lo vio:

. . .eras ocho años mayor que yo, no me parecía que tuvieras aspecto de estudiante, más bien un joven caballero de un hogar próspero, que concedía a la academia un cierto interés distante. Estabas incontaminado por esa deformación profesional del académico que fácilmente confunde las cosas aprendidas con la realidad. Pero lo que decías era tan inteligente, tan nítido y, sobre todo, tan autónomo que pronto sentí que eras superior a esa esfera de la cual, imperceptiblemente, te mantenías apartado.[79]

En el seminario de Cornelius, Horkheimer leyó una ponencia sobre

[74] Cf., por ejemplo, Jay, *The dialectical imagination,* p. 258. Los escritos sobre la pubertad de Horkheimer, que documentan esta temprana influencia de Schopenhauer, permanecieron inéditos hasta 1974.
[75] Theodor W. Adorno, "Offener Brief an Max Horkheimer", *Die Zeit,* 12 de febrero de 1965, p. 32.
[76] Horkheimer, *Aus der Pubertät,* p. 154.
[77] Gumnior y Ringguth, *Max Horkheimer,* p. 22. Horkheimer también conoció a Martin Heidegger, entonces asistente de Husserl, y le escribió a Maidon en 1921: "Hoy tengo conciencia de que Heidegger fue una de las personalidades más importantes que conocí. ¿Si estoy de acuerdo con él? Cómo podría decirlo, si sólo una cosa sé con certeza de él: para él el motivo del filosofar no emerge de la ambición intelectual ni de una teoría prefabricada, sino día a día, de sus propias experiencias." (Citado en *ibid.,* p. 24.)
[78] La tesis de Horkheimer, por la que recibiera su grado *summa cum laude,* fue sobre la tercera crítica de Kant: "Zur Antinomie der teleologischen Urteilskraft" (inédita, 1922).
[79] Adorno, "Offener Brief an Max Horkheimer" (1965), p. 32.

Husserl que Adorno consideró "verdaderamente brillante": "Espontáneamente me acerqué a ti y me presenté. Desde entonces estuvimos juntos."[80]

El *Institut für Sozialforschung* de Frankfurt, del cual llegarían a ser codirectores, fue fundado por Felix Weil en 1923. Pero Adorno no estuvo ligado a su fundación, y Horkheimer sólo marginalmente, a través de su amistad con Friedrich Pollock, un economista que tuvo un importante papel y cuya intervención fue decisiva para que Horkheimer asumiera el cargo de director en 1931. Bajo la dirección de Carl Grünberg (1924-1927), el Instituto era reconocidamente "marxista" en un sentido ortodoxo (aunque independiente de cualquier afiliación partidaria), y se interesaba básicamente en la investigación histórica y empírica sobre el movimiento obrero y las condiciones económicas.[81] Adorno y Horkheimer estaban mucho más interesados en cuestiones de teoría filosófica y estética, y no habían asumido una posición abiertamente marxista en estas áreas, cualesquiera que hayan sido sus convicciones políticas personales.[82]

Durante los primeros años de su amistad, los temas de sus discusiones giraron más en torno a Kant y Husserl que a Marx y Hegel. Fue gracias a Horkheimer que Adorno adquirió su respeto profundo por Husserl, que persistió después de su adhesión a Marx (y durante más tiempo que el propio entusiasmo de Horkheimer). Adorno siguió convencido de que Husserl, más que cualquier otro de sus contemporáneos, había articulado correctamente los problemas y dilemas a los que la filosofía se enfrentaba, que con su fenomenología el idealismo burgués había llegado tan lejos como podía, y que precisamente el fracaso de Husserl para resolver estos dilemas era una prueba de su integridad filosófica. En tres ocasiones a lo largo de su vida estuvo Adorno profundamente metido en la filosofía de Husserl. Su tesis doctoral, completada en 1924, era una crítica de la teoría del objeto de Husserl. Analizaba el dilema husserliano de plantear un retorno a los objetos, "a las cosas mismas" como fuente del conocimiento, temiendo al mismo tiempo que los objetos empíricos y temporales fueran una base muy poco segura para la verdad. Adorno afirmaba, en la misma línea que Cornelius, que las cosas

[80] *Ibid.*

[81] Para una historia de los primeros tiempos del Instituto, véase Jay, *The dialectical imagination,* cap. 1, pp. 3-40.

[82] Si bien sus primeros escritos académicos eran completamente apolíticos, esto no obstaba para un temprano interés por la política radical. Al menos, Horkheimer parece haber tenido desde la pubertad la conciencia de un socialista, y el pensamiento socialista flotaba por cierto en el ambiente. Pero en el caso de Adorno no puede documentarse ninguna conexión con la política radical, el socialismo o el marxismo hasta fines de la década de los veinte.

empíricas debían ser la base del conocimiento, de lo contrario se caía en la metafísica.[83] En 1934-1937, viviendo en Oxford, una vez más Adorno se aferró a Husserl, intentando, a través de la negación de su fenomenología, nada menos que trascender al mismo tiempo el idealismo burgués.[84] Más tarde revisaría este estudio, publicándolo con una nueva introducción con el título de *Metakritik der Erkenntnistheorie*, en 1956.[85]

Hacia la década de los años treinta el análisis de Adorno sobre Husserl fue concebido dentro del marco de la tradición dialéctica hegeliano-marxista. Pero todavía eran visibles elementos del empirismo de Cornelius: no sólo su insistencia en que el conocimiento seguía siendo inmanente, es decir dentro de los límites de la experiencia, y en que los objetos de la experiencia eran fenómenos contingentes, concretos, particulares, sino también su convicción de que el arte proporcionaba un modelo mejor para la filosofía que la utopía cognitiva de Husserl de la matemática pura. Desde luego, Adorno siempre consideró al arte y a la filosofía como ocupaciones complementarias y sus estudios filosóficos rara vez podían dejar de lado su interés por la música. En 1924 se le brindó la oportunidad de estudiar composición musical con Berg en Viena. Y no la dejó pasar.

VIENA

Alban Berg llegó a Frankfurt en la primavera de 1924 para asistir a la primera audición de fragmentos de su ópera *Wozzeck*, dirigida por Hermann Scherchen.[86] Adorno estaba entre el auditorio:

> Transportado por la música, le supliqué a Scherchen, con quien tenía contacto, que me presentara a Berg. En pocos minutos se había ya acordado que iría a Viena como estudiante suyo. . .[87]

[83] Theodor W. Adorno, "Die Transzendenz des Dinglichen und Noematischen in Husserl's Phänomenologie" (1924), *GS* 1, pp. 7-77.

[84] Theodor W. Adorno, Husserl ms., "Zur Philosophie Husserls", 1934-1937. Frankfurt am Main; legado de Adorno.

[85] Esta versión era básicamente la misma del manuscrito de 1930. La nueva introducción reflejaba el análisis del fascismo hecho por el Instituto de Frankfurt, que sostenía que la dominación, más que las categorías marxianas de reificación e intercambio, era el principio estructural clave de la sociedad. (Véase Jay, "The Institut's Analysis of Naziism", *The dialectical imagination*, pp. 143-172.)

[86] Scherchen (nacido en Berlín en 1891) había colaborado con Schönberg en la primera puesta de *Pierrot lunaire* en 1911. Sucedió a Furtwängler como director en Frankfurt am Main en 1923.

[87] Theodor W. Adorno, "Erinnerungen", escritas nuevamente en 1968 a

El estímulo de estudiar con Berg era la promesa de iniciación en el método composicional de Schönberg, que había revolucionado la música al echar abajo la tonalidad clásica. El maestro de Adorno en Frankfurt, Bernhard Sekles (quien también le enseñara a Paul Hindemith),[88] era moderado y provinciano en comparación con Arnold Schönberg y sus discípulos Berg y Anton Webern, los últimos de una larga línea de genios musicales vieneses:

> ...los fragmentos de *Wozzeck*, sobre todo la introducción a la "marcha" y luego la propia "marcha", me parecieron como del propio Schönberg, y también de Mahler, todos al unísono, y allí estaba mi imagen de la nueva música, la verdadera.[89]

Adorno tuvo que esperar la finalización de su doctorado en julio de 1924, y su traslado a Viena se postergó hasta el siguiente mes de enero. Su estadía fue breve, menos de dos años, pero la experiencia dejó en él una huella decisiva.

El imperio austro-húngaro se había derrumbado en 1918, y Viena en la década de los años veinte continuaba mostrando las anomalías del imperio fenecido. Barrocas reliquias del pasado feudal coexistían con fragmentos de modernidad. La burguesía, que incluía a muchos judíos, no había desplazado a la aristocracia. Aunque la estructura económica de Austria era capitalista, la predisposición feudal por la tierra más que por la inversión subsistía, y el prestigio social de los títulos nobiliarios aún era considerable. En Viena, el disfraz del fausto encubría una realidad más sombría. La frivolidad de las operetas, de la música de vals y de los alegres cafés burbujeaba al lado de un proletariado sin techo inmerso en la ola de la depresión agrícola. Como se dice que dijo Karl Kraus: "En Berlín las cosas son serias pero no carecen de esperanza; en Viena carecen de esperanza, pero no son serias."[90]

Era una ciudad de paradojas. La aristocracia era antisemita, identificaba a los judíos con los empresarios y a los empresarios

partir del ensayo "Erinnerungen an den Lebeden", publicado en 1936 en la revista musical *23* bajo el seudónimo de Hektor Rottweiler (en Adorno, *Berg*, *GS* 13, p. 340).

[88] En 1922 Adorno había escrito un artículo favorable sobre Hindemith (reditado como Adorno, "Paul Hindemith", *Impromptus*, pp. 53-57). Después de su experiencia en Viena escribió críticamente sobre la forma de componer de Hindemith, a causa del anacronismo de sus medios musicales neoclasicistas. (Adorno, "Kammermusik von Paul Hindemith" [1926], *ibid.*, pp. 58-62.)

[89] Adorno, "Erinnerungen" (1936), *GS* 13, p. 340.

[90] Citado en Henry Schnitzler, "Gay Vienna: myth and reality", *Journal of the History of Ideas* 15, 1 (enero de 1954): 100.

con los advenedizos, aunque los judíos contribuyeran con la parte del león a la élite cultural y se identificaran con la herencia intelectual alemana. El clima filosófico era neokantiano,[91] lo que significaba que la metafísica estaba desacreditada y que los problemas de la verdad se identificaban con los problemas lógicos y del lenguaje, pero esto impulsaba a muchos, como Wittgenstein, a dudar de que las cosas realmente importantes pudieran expresarse de manera alguna. No podía mencionarse al sexo y, por lo tanto, era terriblemente importante. Sigmund Freud fue atacado debido a que su terapia pretendía superar la propia moral de la represión. Culturalmente Austria era conservadora, pero todavía era el hogar de los expresionistas, incluyendo a Georg Trakl y Oskar Kokoschka, así como a Schönberg. Viena "ofrecía espléndidas oportunidades para los logros más elevados, así como la resistencia más empecinada a su entendimiento".[92] Como recordaría Adorno, todo lo nuevo encontraba resistencia, sólo para ser defendido más tarde como la nueva tradición.[93]

La rebelión cultural y artística individual tomó el lugar de la revuelta social o política organizada: "La vida del arte se transformó en un sustituto de la vida de acción."[94] Pero había conciencia de la ineficacia de las palabras para proporcionar, a través de la cultura, una unidad y cohesión nuevas de la sociedad. Hofmannsthal escribió: "Todo se cae a pedazos, los pedazos a su vez se pulverizan, y nada permite ya ser aprehendido por concepto alguno."[95] Para muchos intelectuales rebeldes la única alternativa era impulsar la desintegración cultural, con la esperanza de trascender la realidad presente a través de la demolición, no de la realidad (ya que se oponían a la guerra y no eran revolucionarios),

[91] Ernst Mach y Franz Brentano enseñaban allí antes de la primera guerra mundial. Mach influyó en el círculo de Viena, incluyendo a Ludwig Wittgenstein; Brentano fué el maestro de Husserl (y también de Freud). El clima filosófico neokantiano no se circunscribía a la universidad: "En la Viena de Wittgenstein, cada miembro del mundo educado discutía filosofía y consideraba que las cuestiones centrales del pensamiento poskantiano incidían directamente en sus intereses propios, ya fueran éstos artísticos o científicos, legales o políticos" (Allan Janik y Stephen Toulmin, *Wittgenstein's Vienna*, Nueva York, Simon and Schuster, 1973, p. 26).

[92] Ernst Krenek, ensayo biográfico, en Bruno Walter, *Gustav Mahler*, Nueva York, The Greystone Press, 1941, p. 197.

[93] Theodor W. Adorno, conversación con Lotte von Tobisch, cinta magnetofónica, Frankfurt am Main, Legado Adorno.

[94] Carl E. Schorske, "Politics and the psyche in *fin-de-siècle*, Vienna: Schnitzler y Hofmannsthal", *American Historical Review* 66, 4 (julio de 1961): 935.

[95] Citado en *ibid.*, 944.

sino del tipo de conciencia que demostraba tanta compatibilidad con la guerra y el orden social existente, y aun llegaba al entusiasmo por ellos.

Las anomalías de Viena se personificaban en Karl Kraus, cuya revista satírica *Die Fackel* (1899-1936) registraba la historia de la sociedad vienesa que tan agudamente criticaba. Su sátira era implacable hacia la prensa: hacía periodismo contra el periodismo. Su objetivo no era "hacer" (*bringen*) noticias sino "deshacerlas" (*umbringen*).[96] Era pacifista, prosocialista y sin embargo opositor de los partidos socialistas. Judío de nacimiento, era archienemigo del movimiento sionista de Herzl, había entrado en la Iglesia católica, para luego abandonarla doce años después. Defendía a prostitutas y homosexuales, aduciendo que las leyes que legislaban la ética no eran éticas: el escándalo comienza, decía (anticipándose a la Nueva Izquierda de la década de 1960), cuando interviene la policía.[97] Su defensa de la libertad en el ámbito privado descartaba la adhesión a un socialismo revolucionario que pretendía más, y no menos, control de las acciones del ciudadano. Típica de su ambiente, su rebelión siguió siendo individual (después de 1911 escribía *Die Fackel* él solo), y su ataque era básicamente contra la cultura y la conciencia, más que contra la política y la estructura socioeconómica. Kraus veía los males de la sociedad reflejados en los abusos contra la lengua alemana,[98] y era esta lengua la que quería purificar. En sus primeros años, *Die Fackel* apoyaba el expresionismo publicando artículos de Kokoschka, Lasker-Schüler, Schönberg, Wedekind y Werfel,[99] defendía a Trakl, e incluso en ocasiones a

[96] Harry Zohn, *Karl Kraus,* Twayne's World Author Series, núm. 116, Nueva York, Twayne Publishers, 1971, p. 26.

[97] *Ibid.*, p. 42. Éste era el tema de su libro *Sittlichkeit und Kriminalität*, que Adorno (y también Benjamin) admiraba mucho. (Theodor W. Adorno, "Sittlichkeit und Kriminalität" [1964], *Noten zur Literatur,* vol. 3 [Frankfurt am Main, Surhkamp Verlag, 1969], pp. 57-82.) Adorno, como Kraus, defendía la esfera privada individual, sosteniendo que ésta debía estar libre de las incursiones de la sociedad. (Theodor W. Adorno, "Opernprobleme: Glossiert nach Frankfurter Aufführungen", *Musikblätter des Anbruch* 8, 5 [1926], 205-8. Esta posición fue central en la teoría crítica de la "industria cultural" desarrollada por el Instituto luego de que Adorno se uniera oficialmente a él en 1938.

[98] Su objetivo era un análisis del lenguaje "que, demostrando los horrores de sintaxis, conduciría a alcanzar las potencialidades, y por tanto los misterios, del más profundo lenguaje, cuyo uso obsceno ha conducido a los horrores de la sangre". (Kraus, citado en Zohn, *Karl Kraus,* p. 23). La indiferencia de Kraus respecto de la política terminó en lo que Benjamin describió como "la capitulación ante el fascismo austriaco" de *Die Fackel* en 1934. (Benjamin, *Briefe,* vol. 1, p. 623.)

[99] *Ibid.*, p. 27.

Bertolt Brecht. Sin embargo, el lenguaje propio de Kraus no incorporaba ninguno de los inventos estilísticos del expresionismo. Era conservador, casi remilgado en su estricta adhesión a las leyes del significado y la gramática. El ingenio, la sátira de sus escritos se lograban a través de una crítica inmanente del lenguaje que jugaba con el doble sentido y las ambivalencias sintácticas, volviendo en contra de ella las expresiones de la sociedad vienesa. Para Kraus, la crítica del lenguaje se transformó en un acto de protesta social.[100]

A la inversa, el uso correcto del lenguaje era sinónimo de representación de la verdad. De allí la importancia de la "presentación" (*Darstellung*): la verdad no era sólo lo que se decía sino el *cómo;* la forma era inseparable del contenido. Esta idea del lenguaje que proporciona una "imagen" (*Bild*) de la realidad y la identificación de esta imagen con la verdad no eran exclusivas de los escritos de Kraus. Lo vinculaban a varios intelectuales contemporáneos incluyendo a Arnold Schönberg.[101]

Al presentar a Kraus un ejemplar de *Harmonielehre,* su libro sobre composición musical, Schönberg escribió la siguiente inscripción: "He aprendido más de usted, de lo que quizás debería aprender un hombre, si quiere seguir siendo independiente."[102] Una

[100] "El rasgo principal de los incomparables trabajos de Kraus es simplemente un cierto conservadorismo: percibe la armonía entre la mente y la naturaleza como un don divino que se descubre en el lenguaje, primer hogar del hombre, y que ve localizado históricamente en las épocas literarias antiguas cristalizando alrededor de la poderosa figura de este o aquel genio poético —y está ansioso por proteger esta armonía de la embestida de la decadencia y ruina, disfrazada de progreso técnico." (Ernst Krenek, "Karl Kraus and Arnold Schönberg" (1934), *Exploring Music,* Nueva York, October House, 1966, p. 83

[101] "Lejos de estar originada en el *Tractatus* de Wittgenstein. . . la idea de considerar al lenguaje, al simbolismo y a los medios de expresión de todo tipo como proporcionando 'representaciones' (*Darstellungen*) o 'imágenes' (*Bilder*) era para 1910 un lugar común en todos los campos del debate cultural vienés. Entre los científicos, esta noción había estado en circulación al menos desde los tiempos de Hertz, que había caracterizado a las teorías físicas como proporcionando justamente una tal *Bild* o *Darstellung* de los fenómenos naturales. En el otro extremo, también era familiar entre los artistas y músicos. Arnold Schönberg, por ejemplo, escribió un ensayo sobre el pensamiento musical, titulado *Der musikalische Gedanke und die Logik, Technik, und Kunst seiner Darstellung.*" (Janik y Toulmin, *Wittgenstein's Vienna,* p. 31.) La noción aparece también en los escritos de Adorno y según parece fue asimilada a partir del clima intelectual vienés. La importancia de la *Darstellung* y la identificación entre *Bild* y verdad eran temas de los escritos de Benjamin en 1926 (véase cap. 6) aunque siempre estuvieron ausentes de los escritos de Horkheimer y otros miembros del Instituto.

[102] Citado en *ibid.,* p. 102.

década más tarde Berg, discípulo de Schönberg, seguía igualmente impresionado. Adorno escribió:

La actitud de Berg hacia Kraus era de un respeto ilimitado, cada vez que yo iba a Viena asistíamos a cuanta conferencia de Kraus era posible asistir... La relación con Kraus era de autoridad.[103]

La teoría de la música de la escuela de Schönberg era directamente paralela a la teoría del lenguaje de Kraus: Schönberg consideraba la composición musical como "representación" de la verdad caracterizada por una claridad de expresión que se lograba a través de una adhesión estricta a las leyes del "lenguaje" musical, a partir de la lógica interna de la composición desarrollada.[104]

La de Schönberg fue una posición radical en relación al enfoque estético del siglo XIX, donde los ejes habían sido definidos por el debate entre wagnerianos y antiwagnerianos. Los primeros sostenían que la música era expresión subjetiva de una verdad que tenía su origen en el dominio eterno, natural e irracional del espíritu (enfoque compatible con la filosofía de Schopenhauer)[105] que debía ser juzgada por su efecto emocional y dramático (*Wirkungsaesthetik*). Contra esta romántica visión, el conservador crítico vienés Eduard Hanslick sostenía la posición clásica, afirmando que la música era autosuficiente, no necesitaba "expresar" nada más que el propio material temático, que desarrollaba de acuerdo a la lógica interna de la composición.[106] La originalidad de Schönberg consistió en combinar elementos de ambos extremos, del romanticismo wagneriano y del clasicismo anterior, en una nueva configuración, alterando por lo tanto todo el contexto de la discusión. Al igual que Wagner, creía que la música expresaba la verdad, pero afirmaba que esta verdad era objetiva, más que subjetiva, y que reclamaba más una articulación racional que la inmediatez

[103] Adorno, *Berg* (1968), *GS* 13, p. 357.

[104] Sobre las similitudes entre Kraus y Schönberg, véase Krenek, "Karl Kraus and Arnold Schönberg" (193.), *Exploring Music*, pp. 83-86; también Janik y Toulmin, *Wittgenstein's Vienna*, p. 102 y *passim*.

[105] Sin embargo, las opiniones de Schopenhauer acerca de la música contenían algunas tesis muy poco wagnerianas: la música era "no conceptual", "forma moviéndose en sonidos"; el proyecto de la música era por lo tanto inferior, y la música constituía un "mundo cerrado" funcionando según sus propias leyes. Que esta visión constituía de hecho una anticipación de la posición antiwagneriana de Eduard Hanslick ha sido una observación reciente de Alan Walker en su comentario "Schopenhauer and Music", *Times Literary Supplement*, 3 de enero de 1975, p. 11.

[106] El famoso tratado de Hanslick *De lo bello en la música* (1854) fue editado nueve veces. (Véase Janik y Toulmin, *Wittgenstein's Vienna*, pp. 103-107.)

emocional,[107] y que el efecto de la composición sobre la audiencia era un elemento extraño a su validez estética. Pero si la música era una experiencia del intelecto, si se desplegaba siguiendo su objetivo propio, su lógica interna, esta lógica ya no era el armonioso clasicismo admirado por Hanslick: la lógica musical no estaba gobernada por leyes formales y eternas, se desarrollaba históricamente, y de allí que su dinámica interna necesitaba ir más allá de las formas del pasado, y no resucitarlas. De este modo, Schönberg utilizaba la estética conservadora de Hanslick para justificar los medios musicales más radicales, y era la música de Wagner la que resultaba comparativamente conservadora.

Harmonielehre (1911),[108] el manual de composición de Schönberg, justificaba su demolición revolucionaria de la tonalidad que había dominado la música durante la era burguesa. "La tonalidad —declaraba— no es ninguna ley natural de la música".[109] Los teóricos tradicionales, tan impactados por su música, se preocupaban

> ...sólo de las cosas eternas, y por lo tanto llegan siempre demasiado tarde en la vida... ¡Al diablo con todas esas teorías, si sirven solamente para erigirse en barrera al desarrollo del arte![110]

El arte se desarrollaba a través de obras de arte individuales, cada una de las cuales se gobernaba por su propia lógica interna.[111] En tanto que la ley natural exigía que el caso particular fuera un ejemplo de una regla general y por lo tanto "no reconoce excepciones, las teorías del arte existen sobre todo a partir de excepciones".[112] La tarea del compositor era por lo tanto trascender más que someterse a la tradición.

[107] Adorno notaba que la siguiente afirmación de Schönberg sobre la novena Sinfonía de Mahler podía ser un criterio aplicable al propio trabajo de Schönberg: "En ella el autor difícilmente habla ya como sujeto... Esta obra ya no puede ser contenida en el recipiente del ego. Trae, por así decirlo, sustanciaciones objetivas, casi desprovistas de pasión, de una belleza que se hace perceptible sólo a aquellos que pueden renunciar al calor animal..." (Theodor W. Adorno, "Sakrales Fragment: Über Schönberg's Moses und Aron" (1963), *Quasi una Fantasia: Musikalische Schriften II* [Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1963], p. 314.)

[108] La edición de 1922 (Arnold Schönberg, *Harmonielehre,* 3ª edición revisada, Viena; Universal-Edition, 1922) fue la que aquí se utilizó: era la única que Adorno manejaba. La traducción inglesa de Robert D. W. Adams (Nueva York, Philosophical Library, 1948) suprime "mucho material filosófico y polémico" (prefacio del traductor, p. XI), precisamente aquellas partes que son del mayor interés para este estudio.

[109] Schönberg, *Harmonielehre,* p. 4.

[110] *Ibid.,* p. 3.

[111] *Ibid.*

[112] *Ibid.,* p. 6, en 1899 Schönberg escribió un poema sinfónico, *Ver-*

El rechazo a aceptar como absolutas las normas culturales burguesas fue una característica unificadora del expresionismo, aquella de otro modo multifacética revuelta artística de la década de 1910, con el que el mismo Schönberg se identificaba. Pero en tanto los expresionistas contemporáneos, como Klee en el arte o Trakl en la poesía, se replegaban a un ámbito subjetivo, psicológico, Schönberg se concentraba en el propio material. Enfocaba la enseñanza de la música a la manera de una artesanía, en donde el conocimiento de las leyes que regían las composiciones anteriores proporcionaban el dominio técnico que necesariamente precede a la creatividad original. No enseñaba a sus alumnos teoría sino práctica de la composición,[113] y los instaba a confiar en su propia experiencia estética:

> Y una teoría falsa lograda a través de un búsqueda honesta siempre es superior a la seguridad contemplativa de aquel que se le opone porque cree saber —¡saber sin haber buscado por sí mismo![114]

Berg continuó este método pedagógico. Adorno recordaba un ejercicio que Berg le hiciera hacer: "instrumentar pasajes de la *Götterdämmerung* y compararlos después con las soluciones de Wagner, una empresa excepcionalmente instructiva".[115]

Según Schönberg, la creatividad, el genio del compositor, consistía en su habilidad para desarrollar las potencialidades objetivas del material. Estas potencialidades no eran ilimitadas: debían adherirse a la lógica del lenguaje musical, así como, para Kraus, las expresiones verbales se adherían a la lógica gramatical. Pero como esta lógica se desarrollaba históricamente, lo que se denominaba "atonalidad" (a Schönberg no le gustaba el término) no era tanto la ruptura con la tonalidad como su culminación: allí el principio wagneriano de la cromaticidad era llevado a su

klärte Nacht, donde utilizaba el noveno acorde (favorito de los románticos cuando se utilizaba en su posición de raíz) en forma invertida con la novena como nota base del acorde. Más tarde relataría cómo una sociedad de conciertos se negó a interpretar la obra porque: "Es evidente por sí mismo que no existe algo así como la inversión del noveno acorde, y por lo tanto no existe algo así como su ejecución; porque no se puede ejecutar algo qne no existe. Por lo tanto, tuve que esperar varios años." (Citado en René Leibowitz, *Schönberg and his School: The contemporary state of the language of music,* trad. Dika Newlin. [Nueva York, Philosophical Library, 1949], p. 48.)

[113] "Y estaría orgulloso si ... pudiese decir: 'he privado a mis alumnos de composición de una mala estética, pero les he dado a cambio una buena teoría de su oficio'." (Schönberg, *Harmonielehre,* p. 7.)

[114] *Ibid.,* p. 2.

[115] Adorno, *Berg* (1968), *GS* 13, p. 359.

extremo, de tal manera que la tonalidad se destruía a sí misma:

Cuando Schönberg afirma que su música es tonal, quiere decir que cada acorde tiene su propio fundamento, independiente del contexto. Cada acorde está en una determinada clave. Pero según Schönberg, cuatro acordes sucesivos, por ejemplo, estarán en cuatro claves diferentes. La rapidez con que se pasa de una clave a otra y la complejidad de los acordes no dan tiempo a que el oído note las diferentes claves y sus relaciones. Como no existe continuidad de una clave determinada, el resultado es una aparente atonalidad.[116]

Adorno se convenció muy pronto de que la superación de la tonalidad y de las formas tradicionales era una necesidad musical.[117] Comenzando en 1925 escribió una serie de artículos para revistas de música radicales, en defensa de las composiciones de Schönberg y sus estudianes Anton Webern, Alban Berg y Hanns Eisler.[118]

Pero Adorno no era simplemente un apologista de la nueva música. Sus artículos constituían reflexiones críticas que contenían las semillas de su propia teoría estética, la que, significativamente, se basaba en concepciones filosóficas de la dialéctica, no articuladas por el propio Schönberg.[119]

[116] Paul Collaer, *A history of Modern Music,* trad. Sally Abeles, Nueva York, The World Publishing Company, 1969, pp. 68-69.

[117] "No es que Schönberg, el rebelde, sacrificara las formas, para otorgarse mayor libertad: rebelión y libertad fueron su obligación, porque las formas estaban en decadencia." (Theodor Wiesengrund-Adorno, "Die Serenade: Zur Aufführung von Schönbergs Serenade in Venedig", *Pult und Taktstock,* 2, 7 [septiembre de 1925]: 115-118.)

[118] Hanns Eisler (1898-1962) había estudiado con Schönberg durante 1917-1918. Aunque residía en Berlín durante 1925-1926, los círculos musicales de Berlín y de Viena estaban muy conectados, y Adorno lo conoció en 1925 (véase posfacio de Adorno a: Theodor W. Adorno y Hanns Eisler, *Komposition für den Film* [1944], Munich, Roger & Bernhard, 1969, p. 213). En 1926 Adorno reseñó favorablemente una de las composiciones de Eisler (Theodor Wiesengrund-Adorno, "Hanns Eisler, Duo für Violine und Violoncell, op. 7, Nr. 1", *Musikblätter des Anbruch* 7, Sonderheft Italien (1925): 422-423). A fines de la década de 1920 Eisler comenzó a escribir música para los poemas y dramas proletarios de Bertolt Brecht, y siguió siendo durante toda su vida gran amigo de Brecht. Eisler abandonó la aproximación cerebral de Schönberg a la composición por un estilo más popular apropiado a los mensajes y efectos políticos de Brecht. Sin embargo siempre conservó un inmenso respeto por Schönberg, quien le había enseñado gratis en la época en que Eisler no podía pagarle (véase Bunge, *Fragen Sie mehr über Brecht,* pp. 167-178).

[119] En esta época su concepción de la dialéctica era probablemente cercana a la de Georg Lukács en *Die Theorie des Romans,* que impresionara mucho a Adorno al leerla en 1921 (véase Adorno, "Henkel, Krug und frühe Erfahrung", *Ernst Bloch zu Ehren,* p. 10). Este estudio premarxista, influido por Dilthey, y su importancia para Adorno, se discuten en detalle en el capítulo 3.

La música de Webern y de Berg,[120] aún más que la de Schönberg, había llegado a ser identificada con el expresionismo. Adorno concedía: "La música de Webern corresponde, como quizá ninguna otra, a las pretensiones del expresionismo", por su individualismo, su "representación pura de la intención subjetiva", y su "lirismo aparentemente ahistórico, absoluto".[121] Sin embargo afirmaba que la verdad de la música, y de allí su validez estética, debían ser entendidas dialécticamente: precisamente su "ahistoricismo" estaba conectado a la historia. "Su extremado individualismo es la culminación del romántico [individualismo], exaltado hasta el punto de su inversión histórica (*Umschlag*)."[122] Había historia en el interior de la música de Webern, a pesar de la aparente ausencia de desarrollo: "Su origen es auténticamente dialéctico, y posee en su interior suficientes antítesis como para transformarse dentro del estrecho espacio que le es concedido."[123]

Si estos artículos anticipaban la teoría estética posterior de Adorno, todavía no manifestaban una orientación marxista identificable. Sin embargo, documentan acerca de la influencia que sus estudios sobre la lógica de la música ejercían sobre su comprensión de la lógica dialéctica, y este hecho da cuenta de gran parte de lo original de su teoría. Hegel apreciaba poco la música, y Schönberg difícilmente podía ser considerado un hegeliano. Sin embargo, Adorno más tarde proclamaría a Schönberg "el compositor dialéctico".[124] Parece claro que la revolución musical de Schönberg fue fuente de inspiración para los propios esfuerzos de Adorno en el ámbito de la filosofía, y el modelo para su importante obra sobre Husserl en la década de 1930. Porque así como Schönberg había realizado la tarea de demolición de la tonalidad, la forma decadente de la música burguesa, así el estudio sobre Husserl intentó demoler al idealismo, la forma decadente de la filosofía burguesa.[125] Escribió:

[120] *Wozzeck* de Berg fue considerado el epítome de la ópera expresionista. Adorno afirmaba que su significación era objetiva e histórica, ya que realizaba, como lo habían hecho las obras de Schönberg, la inversión dialéctica de la tradición (Theodor Wiesengrund-Adorno, "Alban Berg: Zur Uraufführung des 'Wozzeck' ", *Musikblätter des Anbruch* 7, 10 [diciembre de 1925]: 531-537.)

[121] Theodor Wiesengrund-Adorno, "Anton Webern: Zur Aufführung der fünf Orchesterstücke in Zürich", *Musikblätter des Anbruch* 8, 6 (junio-julio de 1926): 280.

[122] *Ibid.*

[123] *Ibid.*, p. 281.

[124] Theodor W. Adorno, "Der dialektische Komponist" (1934), *Impromptus*, pp. 39-44, discutido en el capítulo 8.

[125] Adorno, ms. Husserl (1934-1937), revisados y publicados en 1956 con el título de *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie.*

Cuando llegué a Viena llevaba una imagen del círculo de Schönberg como la de una red bastante cerrada, similar al círculo formado alrededor de [el poeta Stefan] George. Una vez allí, esta imagen ya no resultó apropiada.[126]

Schönberg había vuelto a casarse y vivía en las afueras de Viena, en Mödling, aislado de sus antiguos amigos. Adorno recordaba haber sido presentado por Berg: más tarde tuvo lugar un encuentro más íntimo a través de Rudolph Kolisch,[127] cuya hermana era la nueva esposa de Schönberg. Pero Adorno y Schönberg nunca fueron íntimos, y éste último nunca estuvo del todo conforme con la interpretación de Adorno sobre su música.[128]

Berg, por el contrario, era más accesible. Mientras Schönberg suscitaba entre sus alumnos una deferencia no exenta de ansie-

[126] Adorno, *Berg* (1968), *GS* 13, p. 360.

[127] *Ibid.*, p. 362. Kolisch (nacido en 1896) era un violinista que había estudiado con Schönberg y que formara su propio cuarteto de cuerdas en 1922. El Cuarteto Kolisch, que estrenó obras de Schönberg, Berg y Webern, existió hasta 1939. El encuentro entre Adorno y Kolisch condujo a la idea de colaborar en una teoría sobre la reproducción musical (el primer artículo de Adorno sobre este tema se publicó en 1925) que habría de centrarse en el problema de cómo debían ejecutarse en el presente obras musicales del pasado. A través de toda su vida, Adorno llevó apuntes sobre el tema (*Reproduktionstheorie*, 3 vols., inédito, Frankfurt am Main, Legado Adorno, s. f.), y siguieron siendo amigos, pero el proyectado estudio conjunto nunca se materializó.

[128] La única carta dirigida a Adorno en la correspondencia publicada de Schönberg (6 de diciembre de 1930), inquiere en términos bastante formales acerca de si Adorno estaría interesado en trabajar en una enciclopedia sobre la nueva música. (Arnold Schönberg, *Letters*, ed. Erwin Stein, trad. Eithne Wilkins y Ernst Kaiser [Nueva York, St. Martin's Press, 1965] pp. 145-146.) Aunque más tarde Adorno efectivamente colaboraría con la *Encyclopedia of the Arts* (1946), en la cual trabajaba su amigo Ernst Krenek (su contribución fue un artículo sobre jazz), evidentemente Adorno vislumbraba su trabajo en términos más ambiciosos y originales. Schönberg parece haber demostrado poca paciencia frente al interés de Adorno por fundamentar la nueva música en una teoría estética. Adorno citaba una carta de Schönberg a Kolisch, del 27 de julio de 1932, donde alertaba contra el intento de enfatizar "aquello contra lo que yo siempre he luchado: el conocimiento acerca de cómo [la música] se *compone*: ¡yo siempre he buscado el conocimiento de lo que *es*! Ya he tratado repetidamente de hacérselo comprender a Wiesengrund, y también a Berg y a Webern. Pero no creen en lo que digo". (Theodor W. Adorno, introducción a *Moments Musicaux: Neugedruckte Aufsätze, 1928 bis 1962* [Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1964], p. 10.) Adorno escribió una monografía sobre Schönberg en California en la década de 1940 (publicada más tarde en *Philosophie der neuen Musik*) que inspiró a Thomas Mann en su concepción de la novela *Doktor Faustus*. Schönberg se enojó con Mann por la utilización indirecta e inconfesada de su persona y su obra como modelo del personaje central, el compositor Adrian Leverkühn.

dad,[129] Berg era un maestro antiautoritario, el opuesto de una figura paterna,[130] que, utilizando el interior del piano como cenicero, infundía entusiasmo aun cuando estuviera criticando demoledoramente intentos de composición de su estudiante.[131] Adorno tomaba lecciones dos veces a la semana, las cuales consistían en revisar sus propias composiciones:

Todas sus correcciones tenían un carácter inconfundiblemente "Berg"... Pero si las decisiones eran suyas, sin embargo se confirmaban como si se impusieran objetivamente, y nunca parecían injertadas en [la composición].[132]

Una característica de Berg era su ojo para los detalles, una articulación de matices, que Adorno también encontraría en Walter Benjamin,[133] y que se transformó en un canon de su propio pen-

[129] Berg le relató una vez a Adorno que "incluso mucho después de transformarse en adultos, él y Webern conversaban [con Schönberg] sólo a través de preguntas" (Adorno, *Berg,* 1968, *GS* 13, pp. 346-347.)

[130] "Si los intelectuales no deben ser padres, entonces Berg era lo menos paternal que uno podría esperar; su autoridad era la de una ausencia perfecta de naturaleza autoritaria. Triunfó al no crecer, sin seguir siendo infantil" (*ibid.,* p. 367).

[131] "Una lección con Berg se desarrollaba generalmente de la siguiente manera: tomaba los ejercicios y los intentos de composición de su alumno de la manera más amistosa y los dejaba sobre el piano. Luego los recorrería con la mirada desde el comienzo emitiendo un montón de exclamaciones de acuerdo y entusiasmo de tipo general tales como: 'no está mal', 'una buena idea', 'no está nada mal', 'bien, bien'. Luego invitaría al alumno —quien estaba naturalmente muy complacido— a sentarse al piano a su lado y revisaría la obra compás por compás, nota por nota, con el resultado siguiente: después de completar su corrección, las páginas parecían generalmente devastados campos de batalla, aparecía una composición totalmente diferente, que tenía muy poco que ver con lo que el alumno había traído. Pero nunca escribiría una sola nota en el manuscrito a menos que el alumno estuviera genuinamente convencido y lo aprobara completamente, no por mera sumisión a la autoridad del brillante maestro. La crítica más aguda que alguna vez se le escuchó emitir fue: '¡Usted todavía no ha escuchado eso!' " (Willi Reich, *Alban Berg,* trad. Cornelius Cardew [Nueva York, Harcourt, Brace & World, 1963], p. 72.) Adorno colaboró con la edición original alemana del libro de Reich sobre Berg (Viena: Verlag Herbert Reichner, 1937), pero sus ensayos, análisis de composiciones específicas de Berg, no aparecen en la versión inglesa. Están publicados en Adorno, *Berg* (1968), *GS* 13.

[132] Adorno, *Berg* (1968), *GS* 13, p. 365.

[133] *Ibid.,* p. 355. Una vez le comentó a Berg que le hubiese gustado encontrar una forma de eliminar de una vez la barba masculina para ahorrar el tiempo de rasurarse diariamente, pero Berg le contestó: "que la suave piel rasurada que agrada a las damas no puede separarse del hecho de que ellas sienten la barba despuntando bajo la superficie".

samiento dialéctico. Similar a Benjamin era también cierto clima estático, a pesar del principio composicional dinámico de la variación temática.[134] Berg utilizaba los medios musicales del siglo XIX pero transformaba su función.[135] Como en el caso de Wagner, había nihilismo en su música, pero Wagner glorificaba el nihilismo, mientras que la representación de Berg era un lamento.[136] Yuxtaponía opuestos:

> Para Berg, formar siempre significó combinar, también superponer, sintetizar lo incompatible, lo dispar, dejarlo crecer junto: *transformar*. En su música la palabra concreta encuentra su lugar.[137]

Evitaba la simplicidad. Adorno comentó al ver la partitura de la marcha de las Tres Piezas para Orquesta (op. 6) que debía sonar como las Piezas para Orquesta de Schönberg ejecutadas encima de la Novena Sinfonía de Mahler, y Berg estuvo encantado.[138]

Berg presentó a Adorno a su círculo de amigos, el dramaturgo Franz Werfel y su mujer Alma Mahler (anteriormente casada con Gustav Mahler); Erhard Buschbeck, quien había estado cerca de Georg Trakl;[139] los músicos Rudolph Kolisch y Eduard Steuermann.[140] Adorno asistió junto con Berg al estreno en Berlín de *Wozzeck* (diciembre de 1925),[141] donde conoció a Hanns Eisler.[142] Probablemente fue Berg quien le presentó a Ernst Krenek[143]

A través de este tipo de matices descubrió la dialéctica para sí mismo. (*Ibid.*)

[134] *Ibid.*, p. 342. Benjamin estaba "absolutamente fascinado" por el *Wozzeck* de Berg. (*Ibid.*)

[135] "La reminiscencia de Berg es letal. Sólo porque trae el pasado como irrecuperable le permite entrar al presente." (*Ibid.*, p. 350.)

[136] *Ibid.*, pp. 329-330, 346.

[137] *Ibid.*, p. 353.

[138] *Ibid.*, p. 352.

[139] *Ibid.*, pp. 359-340.

[140] Eduard Steuermann (nacido en 1892 en Polonia) era un pianista que había defendido la música de Schönberg desde 1912. (Cf. Theodor W. Adorno, "Nachruf auf einen Pianisten: Zum Tode von Eduard Steuermann" [1964], *Impromptus*, pp. 150-156.

[141] "Después del estreno en Berlín y de la cena donde se lo celebraba en Töpfer y donde él, atribulado como un muchachito, apenas si podía responder, me quedé con él hasta entrada la noche, para consolarlo literalmente de su triunfo." (Adorno, *Berg* [1968], *GS* 13, p. 336.)

[142] Eisler era también amigo de Steuermann y Kolisch. (Bunge, *Fragen Sie mehr über Brecht*, p. 167.)

[143] Ernst Krenek (nacido en 1900 en Viena) siguió a su maestro Franz Schreker a Berlín (1920-1923), fue influido por el neoclasicismo en París (1924) y fue asistente de Paul Bekker, director general en Cassel, y luego en Wiesbaden, de la ópera estatal (1925-1927), donde escribió la exitosa

y lo puso en contacto con las dos revistas musicales radicales, *Anbruch* y *Pult und Taktstock,* que publicaron muchos de los artículos de Adorno.[144] Berg era un católico de origen aristocrático, cuya personalidad tenía la combinación única vienesa de un pesimismo metafísico y un hedonismo desenfadado.[145] Odiaba la comida alemana y tenía una pasión parisiense por el vino. En esto, también, Adorno fue un atento estudiante.[146]

Adorno tenía aspiraciones serias de transformarse en compositor. Sin embargo no era prolífico,[147] y no lograba que su música fuese ejecutada.[148] Regresó a Frankfurt después de algo más de un año para reanudar sus estudios de filosofía, con la esperanza de obtener un puesto de profesor en la universidad. Las razones de su partida de Viena no están claras. Es cierto que Berg no apreciaba demasiado el "lastre filosófico" de Adorno, al que consideraba "pesado".[149] Adorno era quizá demasiado reflexivo, demasiado auto-

ópera *Jonny spielt auf,* sobre un músico negro de jazz. En 1928 volvió a Viena y estudió la técnica dodecatónica de Schönberg. La amistad con Adorno comenzó a fines de la década de 1920, y continuó, a pesar de sus diferencias en cuestiones de teoría musical, a través de toda su vida. Su correspondencia ha sido publicada: *Theodor W. Adorno und Ernst Krenek: Briefwechsel.*

[144] Adorno fue miembro del comité editorial de *Anbruch* de 1929 a 1931.

[145] Adorno, *Berg* (1968), *GS* 13, p. 344.

[146] *Ibid.*

[147] Las composiciones del patrimonio de Adorno incluyen varios ciclos de canciones, un coro femenino y algunas piezas orquestales breves. En la década de 1930 trabajaba en una ópera para el texto de Mark Twain *Tom Sawyer.* Sólo fue publicada una de sus partituras y sólo muy tarde en su vida.

[148] Su exitoso amigo Krenek ayudó a estrenar uno de los ciclos de canciones de Adorno en Viena en marzo de 1935 (carta de Krenek a Adorno, 27 de marzo de 1935, *Adorno und Krenek: Briefwechsel,* p. 74).

[149] Adorno, *Berg* (1968), *GS* 13, p. 361. "Para sentirme seguro, en aquella época era yo brutalmente sincero, y ello podía enervar a un artista maduro. Con una desafiante deferencia, me esforzaba por no decir nada más que aquello que yo consideraba particularmente profundo..." (*Ibid.*) Cf. la descripción de Adorno, de Arthur Koestler, quien se alojaba en la misma pensión que Adorno, la pensión Glaser en el distrito de Alsergrund en Viena: "El Dr. Theodore (*sic*) Wiesengrund-Adorno" era uno "de los más engreídos intelectuales que conocí... Era un joven tímido, distraído y esotérico, y tenía un encanto sutil que yo era demasiado inexperto para discernir... Compartía una mesita en el comedor con una mujer rubia e igualmente retraída: la actriz Anny Mewes, quien había sido amiga de Rainer Maria Rilke... Adorno y Anny Mewes alguna vez me dirigieron unas palabras amistosas desde sus remotas alturas intelectuales." (Arthur Koestler, *Arrow in the Blue: An Autobiography,* 2 vols. [Nueva York, The Macmillan Company, 1952], vol. 1, p. 131.)

consciente y carecía de la espontaneidad necesaria para la composición desinhibida. Debe haberse dado cuenta de que, dada su inclinación hacia la filosofía, estaba más dotado para la crítica musical que para la composición. Además, la "era heroica" de la escuela de Schönberg había terminado, la ruptura verdaderamente significativa ya se había realizado. Durante el período de la estancia de Adorno en Viena, Schönberg estaba desarrollando la técnica dodecafónica, y aunque Adorno fue un temprano partidario del método,[150] lo era en sus propios términos, no en los de Schönberg. Puede haber tenido desde entonces las dudas que más tarde articularía[151] sobre las limitaciones y restricciones del esquema dodecafónico, en comparación con la libertad relativa de la atonalidad anterior.[152] Seguramente rechazaba la propensión hacia la magia y la superstición que imperaba en el grupo de Schönberg, a despecho de la insistencia en la "lógica" musical y la composición como articulación racional: Berg era neuróticamente supersticioso y tenía al 23 como su número mágico; Schönberg creía en los horóscopos y temía al número 13 y a todos sus múltiplos. Cuando Adorno volvió a Frankfurt y a la filosofía, fue a la tradición de la Ilustración de Cornelius. Parece haber experimentado la necesidad de demostrar que lo irracional podía ser entendido racionalmente. Esto lo condujo primero a Freud y, casi inmediatamente, a Marx.

[150] Cf. Theodor Wiesengrund-Adorno, "Orchesterstücke op. 16, "*Pult und Taktstock,* Schönberg Sonderheft (1927): 36-43; *idem.,* "Schönberg Bläserquartet" (1928), en *Moments Musicaux.* En 1929 Adorno denominó al sistema dodecatónico "la realización racional de una fuerza histórica en la cual la conciencia progresiva asume purificar su material de la descomposición de la decadencia orgánica..." (Theodor Wiesengrund-Adorno, "Zur Zwölftontechnique", *Anbruch* 11 [1929]: 290-294.)

[151] Hacia finales de la década de 1940, Adorno era explícitamente crítico: "La racionalidad total de la música reside en su organización total. A través de la organización, la música liberada busca reconstituir la totalidad perdida —el poder perdido y la fuerza unificadora de Beethoven. La música logra hacerlo sólo al precio de su libertad, y así fracasa." (Theodor W. Adorno, *Philosophy of modern music,* trad. Anne G. Mitchell y Wesley V. Blomster [Nueva York, The Seabury Press, 1973], p. 69.)

[152] Las propias composiciones de Adorno eran atonales. Nunca aceptó el esquema dodecatónico como la *única* forma válida de composición, ni aun en la década de 1920. Su validez, sostenía, había sido siempre ser la *negación* de la tonalidad, no ser un nuevo sistema abstraído del desarrollo histórico de la música. No había razón por la cual una línea de tonos debiera contener doce en lugar de once tonos (carta de Adorno a Krenek, 9 de abril de 1929, *Adorno und Krenek: Briefwechsel,* pp. 11-18). Hacia 1934, las reservas de Adorno respecto del sistema dodecatónico habían aumentado. (*Ibid.,* pp. 48-56.)

FREUD Y MARX

A comienzos de la década de 1920 la filosofía de Cornelius estaba alejada de las corrientes académicas dominantes, y lo estaba más aún en la época en que Adorno volvió de Viena en 1926. Eran cada vez más evidentes las tendencias antirracionalistas en la filosofía y en el arte,[153] y el ámbito de la cultura popular se extendía rápidamente.[154] Mucho de este espíritu era un intento de revuelta social: protestar contra la racionalización de la existencia (que Max Weber había definido como característica del desarrollo del industrialismo moderno), protestando contra el racionalismo en el pensamiento, y contra la metodología positivista que la modernización había engendrado. El argumento (que aún hoy resulta atractivo en ciertos círculos "radicales") era simplemente que si la secularización, el "desencantamiento" (*Entzauberung*) del mundo, era la fuente de la alienación social, lo que se necesitaba era un retorno al mito y una afirmación de la inmediatez primitiva, de los poderes instintivos del inconsciente. Adorno decidió atacar este irracionalismo en su *Habilitationsschrift* (prerrequisito para obtener un puesto de profesor) y su método siguió de cerca el neokantismo de su mentor, Hans Cornelius. Hubo, sin embargo, algunas sorpresas.

El propósito explícito de su estudio, titulado "El concepto del inconsciente en la teoría trascendental del entendimiento",[155] era determinar hasta qué punto una teoría filosófica del inconsciente (que estaba ausente en la teoría original de Kant)[156] podía establecerse a partir de la versión de Cornelius del kantismo, es decir,

[153] En filosofía se daba un renacimiento de Kierkegaard y una popularidad de la *Lebensphilosophie* en general. En el arte, ciertos aspectos de la *neue Sachlichkeit* (nueva objetividad) eran el opuesto de lo objetivo; en la música, primitivismo y modernidad convergían en el impacto del jazz.

[154] Schönberg y Berg no estaban solos en su interés por la astrología y el ocultismo. Los horóscopos estaban muy difundidos, y los médium hacían grandes negocios en Frankfurt (véase Madlen Lorei y Richard Kirn, *Frankfurt und die goldenen zwanziger Jahren.* [Frankfurt am Main: Verlag Frankfurter Bücher, 1966], pp. 123-124). Sobre el irracionalismo como tema de las nuevas películas, véase Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A psychological history of the German film.* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1947.)

[155] "Der Begriff des Unbewussten in der trascendentalen Seelenlehre" (1927), publicado póstumamente en Adorno, *GS* 1, pp. 81-322.

[156] Adorno apuntaba que en la sección de los paralelogismos en la *Crítica de la razón pura* el argumento de Kant descartaba una psicología ontológica del inconsciente, sin embargo no se discutía la posibilidad de una psicología racional (*ibid.*, p. 95).

sin recurrir al dogmatismo (y por lo tanto oponiéndose a afirmar ningún dominio ontológico del inconsciente)[157] y sin sobrepasar los límites de la razón crítica (y por tanto negándose a aceptar la aparente irracionalidad ni ningún fenómeno empírico, incluidas las manifestaciones del inconsciente). Adorno comenzó con una crítica inmanente de Schopenhauer y de los *Lebensphilosophen* posteriores,[158] que daban cuenta del inconsciente construyendo una metafísica de lo irracional, ontológica y "naturalista".[159] Adorno delineaba entonces los requisitos de una teoría del inconsciente que estuviera de acuerdo con el kantismo de Cornelius. El paso siguiente fue notable. Procedió a demostrar que estos requisitos se cumplían esencialmente en la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud.

¿Adorno se relacionó por primera vez con la teoría freudiana durante su estancia en Viena? [160] ¿Estaba el propio Cornelius impresionado con Freud? Cualquiera haya sido el motivo que impulsara a Adorno a escribir una justificación filosófica del psicoanálisis, pareciera que estudió a Freud por su propia cuenta, independientemente de sus conexiones académicas.[161] Y conocía la teoría, más

[157] Adorno afirmaba que la debilidad de la teoría kantiana que ofreció una base de legitimidad a los filósofos irracionalistas del inconsciente se conectaba con la doctrina de la cosa en sí, que dejaba el camino abierto para un retorno al dogmatismo metafísico (*ibid.* p. 95).

[158] Al demostrar que estos filósofos del inconsciente eran internamente contradictorios, que realmente dependían del kantismo que pretendían superar, Adorno justificaba su retorno al enfoque mismo de Kant sobre el problema (*ibid.*, p. 103).

[159] En esta época las teorías vitalistas y organicistas prevalecían en el campo de la psicología. Las "corrientes dominantes" en la psicología, incluyendo la teoría de la *Gestalt*, "operaban centralmente con el concepto de lo *orgánico* y creían hallar en este concepto un medio efectivo para luchar contra cualquier 'racionalismo' " y con este fin "hacían uso del concepto del inconsciente" (*ibid.*, p. 316).

[160] En la década de 1920 se fundó un Instituto Freudiano en Berlín, y quizá algunos de sus amigos allí pueden haber despertado el interés de Adorno. Ernst Bloch (de quien, sin embargo, no fue amigo hasta 1928) escribió un temprano artículo, muy vanguardista, "Beitrag zu den Träumen nach Coitus interruptus", *Zentralblatt für Psycho-Analyse*, 2 (1911-1912) y Freud es mencionado en *Geist der Utopie* (que Adorno leyó en 1921).

[161] Adorno escribió más tarde a Benjamin que había leído a Freud en la Riviera italiana: "Conoco San Remo desde 1927; estuve allí por primera vez por una breve temporada con Gretel [Karplus, más tarde esposa de Adorno], luego yo solo durante varios meses; fue el período en que estaba ocupado con Freud." (Carta de Adorno a Benjamin, 5 de diciembre de 1934, Frankfurt am Main, Legado Adorno.) Es posible que haya sido Gretel, que estudiaba biología y medicina en Berlín, quien interesó por primera vez a Adorno en Freud.

que la práctica del psicoanálisis. El estudio sobre Kant-Freud se basaba casi exclusivamente en una fuente para la teoría freudiana, las conferencias introductorias de Freud de 1916-1917.[162] Adorno estaba impresionado por el psicoanálisis como modelo cognitivo:[163] "La terapia se esfuerza por ser nada más que conocimiento";[164] su meta era el "desencantamiento" del inconsciente a través de la exposición de la lógica interna de sus manifestaciones —actos fallidos freudianos, sueños, síntomas neuróticos— y tornarlas accesibles al nivel consciente, a la comprensión racional.[165]

Defender la teoría psicoanalítica freudiana en un estudio académico en la década de 1920 resultaba bastante audaz, ya que Freud no era aceptado entre los psiquiatras, ni mucho menos entre los filósofos.[166] Pero Adorno no se detuvo allí. En las conclusiones de su estudio sobre Kant y Freud articuló por primera vez una crítica de la ideología que resultaba clara e inequívocamente marxista. Era, sostenía Adorno, de una importancia más que académica el criticar las teorías irracionalistas del inconsciente, porque

> ...no consideramos que estas teorías estén aisladas, sino que están conectadas con la situación histórica; por el hecho de que no se originan solitariamente en la voluntad y fantasía de sus creadores, sino por el contrario cumplen dentro de la realidad social una función precisa y determinada, una función peligrosa, que debe ser reconocida y que creemos debe ser combatida.[167]

Adorno señaló claramente la función social de estas teorías irra-

[162] Freud escribió "Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse" antes de afirmar el instinto de muerte como una fuente ontológica de agresión, antes de su interpretación de la historia en los términos metafísicos de una "batalla de gigantes" entre Eros y Thánatos. Adorno apuntaba que aun en estas primeras conferencias existían tendencias ontológicas que "no podían dejar de reconocerse" (incluía el complejo de Edipo) (*ibid.*, pp. 288-289); pero sostenía que la teoría de Freud "se divorcia mucho más de la arbitrariedad metafísica que, por ejemplo, las teorías de Jung y Adler. . ." (*ibid.*, p. 240).

[163] Poco antes de morir, Adorno comentó que el "mayor error" de su estudio sobre Kant y Freud era que "relacionaba unilateralmente a Freud con la teoría cognitiva de, p. ej., Mach y Avenarius, y que dejaba de lado el momento materialista presente en Freud desde un comienzo, y que es significado a través del concepto fundamental de deseo genital [*Organlust*]". (Adorno, citado en el posfacio editorial, *ibid.*, pp. 381-382.)

[164] *Ibid.*, p 236.

[165] *Ibid.*, p. 231.

[166] Un temprano apoyo a Freud provino de la *avant-garde* estética, especialmente de los surrealistas, de lo cual Adorno tenía conocimiento.

[167] *Ibid.*, p. 317.

cionalistas y de ahí lo que creía que era la razón de su predominio en los círculos intelectuales:

> ...no debemos descartar la sospecha de que la contradicción entre las filosofías del inconsciente y el orden económico dominante se vuelve complementaria en su valor, que la teoría pretende encubrir aquello que falta en la realidad; en otras palabras: que es explotada como ideología.[168]

Las teorías irracionalistas funcionaban ideológicamente (es decir, como mistificación de la realidad que respalda el *status quo* burgués) de cuatro maneras:

> En primer lugar, estas teorías pretenden apartarse del modo económico dominante y de la supremacía de los factores económicos en general ofreciendo evidencia de que fuera de estas fuerzas económicas, existen *otras, no menos efectivas, que son completamente independientes* de la conciencia, y por lo tanto, se sustraen a las tendencias económicas de la racionalización, y que por lo tanto subsiste allí una suerte de islas para el individuo, en las cuales puede recluirse de la lucha económica de la competencia.[169]

En segundo lugar, al alentar a la gente a retirarse a una esfera psíquica privada, a una "ruptura placentera con la presión económica",[170] que era el "lujo" de "un pequeño círculo de personas",[171] desviaban la atención de las relaciones sociales, y de la "posibilidad de su transformación".[172] En realidad, la glorificación del inconsciente funcionaba como defensa de la sociedad, en el sentido de que la forma de existencia de esta última parecía estar determinada por impulsos "naturales"; "los más perniciosos planes del imperialismo encuentran su defensa ideológica en el estallido de estos poderes vitales e inconscientes de la mente que concuerdan con los designios de la naturaleza".[173] Finalmente Adorno afirmaba que estas tendencias, evidentes en Nietzsche y Spengler, hallaban su expresión política "más clara en la ideología del fascismo".[174] Si bien la teoría de Freud no estaba totalmente liberada de tendencias similares[175] si, incluso, ignoraba la dependencia de los fenómenos inconscientes respecto del "mundo material, es decir, la sociedad",[176]

[168] *Ibid.*, p. 318.
[169] *Ibid.*
[170] *Ibid.*
[171] *Ibid.*, p. 319.
[172] *Ibid.*
[173] *Ibid.*
[174] *Ibid.*
[175] *Ibid.*, p. 321.
[176] *Ibid.* Sin embargo, Adorno citaba la frase de Freud: "El motivo de la

e ignoraba por lo tanto la necesidad de una transformación social al mismo tiempo, que una transformación psicológica,[177] sin embargo, su rechazo entre los círculos psicológicos testimoniaba su relativa incompatibilidad con la ideología dominante.[178]

La defensa por Adorno de la teoría de Freud como la desmitificación, el "desencantamiento" del inconsciente[179] tenía una intención tanto política como académica. Sin embargo, Adorno pronto admitió las limitaciones de su efectividad política:

No nos autoadulamos creyendo haber dañado seriamente a las teorías del inconsciente dominantes: existen demasiados intereses poderosos en juego que protegen esas teorías... Seguramente, la superación de las consecuencias prácticas de teorías falsas no puede lograrse sólo por la teoría, pero la aprehensión de la falsedad de la teoría y la constitución, en su lugar, de una teoría más correcta, es un prerrequisito.[180]

Este objetivo más limitado constituía la intención de Adorno.

En el prefacio a su estudio sobre Kant y Freud, Adorno expresamente reconoció su deuda con Max Horkheimer, quien, habiendo completado su propia *Habilitationsschrift* sobre Kant en 1925[181] enseñaba filosofía social en la Universidad de Frankfurt. Parecería que esta deuda incluía la orientación marxista de las observaciones finales.[182] Debe recordarse que un amigo

sociedad humana es en último análisis un motivo económico..." (*ibid.*, p. 322).

[177] "...sólo con el conocimiento de los contenidos inconscientes nada se logra, mientras la situación de la realidad social no cambie" (*ibid.*, p. 321).

[178] *Ibid.*

[179] *Ibid.*, p. 316.

[180] *Ibid.*, p. 322.

[181] La *Habilitationsschrift* de Horkheimer, también escrita para Cornelius, se titulaba "Kants Kritik der Urteilskraft als Bindeglied zwischen theoretischer und praktischer Philosophie". Horkheimer afirmaba que la dualidad kantiana entre razón pura y práctica podía y debía reconciliarse. (Jay, *The dialectical imagination*, p. 77).

[182] Con respecto a la teoría freudiana, es difícil discernir si fue Horkheimer quien estimuló el interés de Adorno, o viceversa. Pero en 1928 Horkheimer se sometió a terapia psicoanalítica por un corto tiempo con un discípulo de Freud, Karl Landauer supuestamente por sus dificultades para dar clases sin llevar notas. En 1929 Landauer fundó el Instituto Psicoanalítico de Frankfurt, el que pronto contó con Erich Fromm como uno de sus miembros y que en la década de 1930 trabajó con Horkheimer en los proyectos para el Institut für Sozialforschung (*ibid.*, pp. 27-28). Horkheimer no recibió a Freud de manera idéntica a Adorno. Este último estaba básicamente interesado en el psicoanálisis como método cognitivo, mientras que Horkheimer, al igual que Fromm, estaba interesado en la aplicación

íntimo de Horkheimer, Friedrich Pollock, era miembro influyente del Institut für Sozialforschung durante la década de 1920,[183] y que el mismo papel de Horkheimer en el Instituto se había tornado más significativo durante la estadía de Adorno en Viena. El tipo de marxismo que aparecía en el estudio sobre Kant y Freud de Adorno era similar al de los primeros tiempos del Instituto en dos sentidos: su relativamente ortodoxa, casi "vulgar" aproximación a la ideología, en el sentido de que los fenómenos superestructurales eran interpretados como reflejo directo de los intereses económicos,[184] y sin embargo su marcada independencia de la línea oficial del Partido Comunista (que había denunciado oficialmente el análisis freudiano como "esteticismo burgués" en 1925).[185]

El estudio de Adorno sobre Kant y Freud fue rechazado para su *Habilitationsschrift*. No sería sorprendente que Cornelius (quien pronto dejaría Alemania para irse a Dinamarca) no pudiera apreciar la asociación de su propia filosofía con Marx. Pero la razón no debe buscarse exclusivamente en el prejuicio intelectual. El estudio sobre Kant y Freud contenía en su concepción una contradicción interna que justificaba su rechazo sobre bases puramente lógicas: ¿cómo podía compatibilizarse una justificación neokantiana (y por tanto idealista) de Freud con una crítica marxista (y por lo tanto materialista) de la ideología?[186]

Adorno parece haberse dado cuenta de lo insostenible de su posición. Muy probablemente, el viraje de su método de Kant a Marx testimonia un viraje de su propia orientación durante los meses en que escribía su estudio. Ello explicaría por qué, en lugar de tratar de revisarlo (o simplemente eliminar las páginas finales que contenían la crítica marxista), lo abandonó por entero y comenzó a trabajar en el problema que la contradicción en su propio trabajo había tornado visible.

de las percepciones freudianas a los problemas de la psicología social. También Horkheimer, antes que Adorno, reconoció el materialismo implícito en la teoría freudiana de la sexualidad.

[183] Véase antes, p. 38.

[184] La naturaleza poco imaginativa del marxismo del Instituto en 1927 está documentada en Jay, *The dialectical imagination*, p. 12.

[185] Véase W. Jurinetz, "Psychoanalyse und Marxismus" (1925), en Siegfried Bernfeld *et al.*, *Psychoanalyse und Marxismus: Dokumentation einer Kontroverse*, introd. de Hans Jörg Sandkühler. (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1971, pp. 66-136.)

[186] Para Marx, ideología era sinónimo de idealismo, y del supuesto de que el sujeto, como "conciencia pura", tenía una existencia autónoma, *a priori*.

BERLÍN Y WALTER BENJAMIN

Adorno pasó mucho tiempo en Berlín a partir de 1927.[187] Visitaba a su futura esposa, Gretel Karplus,[188] y su círculo allí incluía a Walter Benjamin, Siegfried Kracauer,[189] Ernst Bloch,[190] Otto Klemperer, Moholy-Nagy, y de modo importante, a Bertolt Brecht y sus amigos: los compositores Hanns Eisler y Kurt Weill, y la esposa de Weill, la actriz Lotte Lenya.[191]

En la década de 1920, Berlín era el nuevo París, y atraía como un imán a artistas y figuras literarias. Aquí convergían el arte de vanguardia y la teoría política izquierdista. Adorno diría después que el *Zeigeist* parecía estar allí con su círculo.[192] Si Berlín era la capital de una economía crecientemente monopólica (una economía al borde del colapso), para él todavía era "un mundo abierto"; como recordaría Lotte Lenya: "Gozábamos."[193] Para los amigos de Adorno, Berlín era un taller experimental para una nueva estética comprometida políticamente con los objetivos de la revolución marxista.[194] Pero en oposición al marxismo del

[187] Más tarde calcularía que hacia 1933 había estado allí casi 4 años.

[188] Contrajeron matrimonio en 1938, cuando Adorno estaba en Inglaterra. Adorno no era feminista. Aunque su esposa tenía educación universitaria, su "carrera" fue básicamente ser la secretaria de Adorno. No tuvieron hijos.

[189] Kracauer, que escribía folletines para la *Frankfurter Zeitung* desde 1920 y publicara una exitosa novela, *Gingster,* en 1928, fue ascendido en 1930 a director de la sección cultural de aquel periódico en Berlín. (Jay, "The Extraterritorial Life of Siegfried Kracauer", pp. 56 *ss.*)

[190] Bloch se mantenía como escritor independiente, y Adorno lo conoció a través de Benjamin en 1928. Bloch le escribió a Adorno, expresando su interés en el estudio sobre Kant y Freud y solicitando una copia, pero Adorno no respondió al pedido, indicando así quizás su propio desencanto. (Conversación con Rolf Tiedemann, Padenghe, Italia, marzo de 1973.)

[191] 1928 fue el año del gran éxito de la *Ópera de tres centavos,* para la cual Weill escribió la música y en la que Lenya tuvo el papel protagónico. Karl Kraus defendió en *Die Fackel* a Brecht contra la acusación del crítico berlinés Alfred Kerr en el sentido de que Brecht había plagiado las canciones de Villon —un ejemplo de traslapamiento entre los círculos intelectuales de las ciudades en las que Adorno vivía. También Gropius, que encabezaba el Bauhaus, con quien estaba conectado el pintor Moholy-Nagy, era el tercer esposo de Alma Mahler Werfel.

[192] Conversación radial entre Adorno y Lenya, cinta magnetofónica, Frankfurt am Main, Legado Adorno.

[193] *Ibid.*

[194] Brecht había comenzado a leer a Marx seriamente en 1926, motivado por un deseo de entender las maquinaciones de la economía capitalista. Se relacionó con Erwin Piscator, cuyo teatro proletario era experimental en sus aspectos técnicos y en sus radicales objetivos izquierdistas de movilizar

Partido,[105] el círculo de Berlín consideraba que el arte era demasiado importante como para ser tratado como un mero fenómeno económicamente determinado. Mientras el Partido Comunista condenaba el arte moderno como una manifestación de la decadencia burguesa, Brecht creía que las nuevas técnicas estéticas podían ser "remodeladas" (*umfunktioniert*), transformadas dialécticamente de herramientas burguesas en herramientas proletarias que pudieran provocar una conciencia crítica de la naturaleza de la sociedad burguesa.[106]

En relación al papel del arte en la transformación de la conciencia, no es sorprendente que el grupo de Berlín se sintiera atraído por un marxismo hegelianizado, que acentuaba el papel de la conciencia en la dialéctica del cambio social, y que había sido formulado a comienzos de la década de 1920 por Karl Korsch[107] y Georg Lukács. Fue particular la influencia del libro de Lukács *Historia y conciencia de clase*, de 1923, aporte fundamental al nacimiento del marxismo occidental.[108] Lukács sostenía que el mate-

a las masas. Fue Piscator quien desarrolló por primera vez el "drama épico", que llegó a ser un concepto central en la estética marxista de Brecht.

[105] La mayoría del grupo de Berlín eran simpatizantes comunistas sin ser miembros del Partido, aunque Hanns Eisler sí pertenecía a él.

[106] Walter Benjamin *Tentativa sobre Brecht* (*Iluminaciones, III*), pról. y trad. de J. Aguirre (Madrid, Taurus, 1975). Véase también los ensayos de Benjamin sobre el teatro épico de Brecht, *ibid.*, pp. 15-60.

[107] El ensayo de Korsch "Marxismus und Philosophie", que afirmaba que la dialéctica hegeliana era fundamental para el marxismo, se publicó en 1923 en el diario de Carl Grünberg, director del Instituto de Frankfurt de 1923 a 1927. Ni Adorno ni Benjamin estaban demasiado impresionados por Korsch. Benjamin escribió a Adorno en 1930: "Leí *Marxismus und Philosophie* de Korsch. Pasos verdaderamente débiles —me parece— dados en una correcta dirección." (Carta de Benjamin a Adorno, 10 de noviembre de 1930, Frankfurt am Main, Legado Adorno.) Durante la segunda guerra mundial, Korsch vivía en Boston, y fue visitado por Brecht. (Bunge, *Fragen Sie mehr über Brecht*, p. 92.) Brecht conocía a Korsch desde 1928. Adorno también vio a Korsch durante su exilio: "Karl Korsch está en Boston, y no deja de resultar interesante estar con este hombre excéntrico e inteligente de vez en cuando, quien se ubica tan lejos a la izquierda, que prácticamente reaparece por la derecha." (Carta de Adorno a Krenek, 20 de octubre de 1938, *Adorno und Krenek: Briefwechsel*, p. 131.)

[108] "La discusión en torno a las cuestiones teóricas y prácticas suscitadas por *Geschichte und Klassenbewusstsein* y *Marxismus und Philosophie* en los años siguientes a la conmoción del período 1923-1926 fue más extensa de lo que indican las fuentes publicadas. Esto fue particularmente cierto en lo referente al libro de Lukács. Por ejemplo, Hans Mayer observó que hacia mediados y fines de la década de 1920, el 'impacto indirecto, subterráneo' de *Geschichte und Klassenbewusstsein* era 'impresionante'. Mayer recuerda que muchos intelectuales y profesores lo estudiaban y que

rialismo dialéctico no era un dogma sino un "método", un camino hacia la verdad, que seguía siendo válido aun en el caso de que "las tesis sueltas de Marx" fuesen descartadas "sin excepciones".[199] Lukács había sido el compañero de Ernst Bloch antes de la guerra, cuando ambos eran alumnos de Max Weber en Heidelberg,[200] y seguramente Adorno discutió *Historia y conciencia de clase* con Bloch y el círculo de Berlín a fines de la década de 1920.[201] Horkheimer, quien también visitaba frecuentemente Berlín, estaba muy influido por el libro de Lukács en aquella época, y comenzó a estudiar seriamente las filosofías de Marx y de Hegel, incluyéndolas a ambas en sus cursos de filosofía social y política.[202] Cuando llegó a director en 1931, Horkheimer trajo al Instituto de Frankfurt un marxismo hegelianizado, influido por Lukács, y la contribución original de una aproximación freudiana a la psicología social.[203] Pero cuando Horkheimer se unió al Instituto, Adorno tomó un camino diferente. En lugar de seguir a Horkheimer en los problemas de la teoría social, permaneció preocupado con problemas de filosofía y estética. Como el círculo de Berlín, quería experimentar con el marxismo como método para el análisis estético, más que analizar

era costumbre hablar de "reificación' y utilizar para el análisis de los problemas de la cultura la interpretación de Lukács del concepto marxiano del 'fetichismo de la mercancía' " (Paul Breines, "Praxis and its theorists: the impact of Lukács and Korsch in the 1920's", *Telos,* 11, primavera de 1972, p. 95.)

[199] Georg Lukács, *Historia y consciencia de clase,* trad. Manuel Sacristán (México, Grijalbo, 1969), pp. 1-2.

[200] Paul Honigsheim, "Der Max Weber-Kreis in Heidelberg", *Kölner Vierteljahreshefte für Soziologie,* 5 (1926), 270-287. (Honigsheim escribió que, a pesar de sus continuas disputas teóricas, Bloch y Lukács eran intelectualmente las dos caras de la misma moneda, y que a menudo se encontraban estando de acuerdo en la discusión contra Max Weber. Según sus observaciones, Heidelberg era por entonces un centro de extranjeros radicales y que por lo tanto "no era casual que tantos revolucionarios y bolcheviques", en aquella época, vinieran a menudo a tomar el té a la casa de Weber (*ibid.,* p. 272).

[201] Antes de ese momento, Adorno había sido influido por otro libro, un anterior estudio premarxista de Lukács, *Die Therie des Romans,* que había leído en 1921. También esta influencia fue duradera, y será tratada más adelante en el cap. 3.

[202] Ernst Erich Noth, "In der vermeintlichen Hochburg des Liberalismus: Wie man im Frankfurt der dreissiger Jahre studierte", *Frankfurter Rundschau,* núm. 269, 20 de noviembre de 1971, suplemento, p. v.

[203] Éste era el programa delineado para el Instituto en su conferencia inaugural como director. (Véase Max Horkheimer, "Die gegenwärtige Lage der Sozialphilosophie und die Aufgaben eines Instituts für Sozialforschung" [1931], *Sozialphilosophische Studien: Aufsätze, Reden und Vorträge, 1930-1972,* ed. Werner Brede [Frankfurt am Main, Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag, 1972], pp. 33-46.)

la sociedad.[204] Y en este punto, la influencia de Walter Benjamin fue decisiva.

En 1928 Adorno comenzó a reunirse con Benjamin en Frankfurt, y sostuvieron una serie de discusiones teóricas. Aunque no existe ninguna documentación específica acerca del contenido de estas conversaciones,[205] es claro que significaron un punto de transformación para Adorno. En sus escritos anteriores a esta época no había ningún trazo de la terminología idiosincrática de Benjamin. Pero a partir de 1928 casi todo lo escrito por Adorno lleva el sello del lenguaje de Benjamin.[206] Para alguien como Adorno, nutrido en la tradición de Kraus y Schönberg, quienes consideraban al lenguaje como la "representación de la verdad",[207] un cambio en el vocabulario tenía una importancia teórica de primera magnitud.

Debemos recordar que su amistad se remontaba a 1923, época en la que Benjamin estaba influido por la erudición de Scholem sobre el misticismo judío. Durante la estancia de Adorno en Viena, Benjamin había avanzado simultáneamente en dos direcciones paradójicas. Una, hacia su objetivo original de desarrollar una teoría cognitiva sobre bases kantianas, que pudiera dar cuenta tanto de la experiencia filosófica como de la experiencia místico-religiosa.[208] La otra era hacia el marxismo. Asja Lacis, actriz y directora latvia, que había participado en Moscú en el proceso de proletarización de las artes durante los primeros años leninistas, se adjudicaba el crédito por este viraje de Benjamin, y fue ella quien le presentó a Bertolt Brecht.[209] Conoció a Benjamin en 1924, y pasaron tiempo

[204] Por supuesto, un análisis marxista del arte no podía separarse del análisis social, y Adorno tenía estrechos lazos con el Instituto a partir del momento en que Horkheimer fue su director. Una parte del trabajo más original de Adorno fue su intento de establecer una sociología de la música, tema de los dos artículos que fueron su contribución a la revista del Instituto, *Zeitschrift für Sozialforschung*, antes de ser miembro oficial del Instituto en 1938: "Zur gesellschaftlichen Lage der Musik" (1932), que se discute en el cap. 2, y "Über Jazz" (1936), que se trata en el cap. 6.

[205] Benjamin se refirió a la importancia de estas "discusiones de Frankfurt" en una carta posterior a Adorno, 31 de mayo de 1935 (Benjamin, *Briefe*, vol. 2, p. 663.)

[206] Esto fue evidente por primera vez en Theodor W. Adorno, "Schubert", 1928, *Moments Musicaux*, pp. 18-36.

[207] Véase antes pp. 43-4.

[208] Véase p. 33. El interés de Benjamin en la investigación teológica de Scholem era (y seguiría siendo) fuerte, particularmente en su trabajo sobre la tradición mística de la cábala (Benjamin, *Briefe*, vol. 2, p. 489 y *passim*).

[209] Asja Lacis (1891) estudió actuación, dirección y filmación en Moscú durante la guerra. A comienzos de la década de 1920 llegó a Alemania y fue asistente de dirección de Brecht y también de Piscator. Comunista,

juntos en Capri y Positano.[210] Benjamin estaba estudiando hebreo y considerando la posibilidad de reunirse con Scholem en Palestina, pero Lacis en cambio argüía que el camino de un hombre de progreso conducía a Moscú.[211] Benjamin comenzó a implicarse con Marx (y con la interpretación hegeliana de Lukács),[212] pero no tomó el camino directo a Moscú. En aquella época estaba trabajando en un estudio literario sobre el drama barroco, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* ("Origen del drama alemán"). Lacis creía que éste era un tema muerto; Benjamin afirmaba que el drama barroco era análogo al expresionismo, y que por lo tanto legitimaba filosóficamente también, de modo indirecto, al drama contemporáneo.[213]

Pero había algo más respecto de este estudio. El capítulo introductorio del libro diseñaba una teoría cognitiva de base kantiana, aunque influenciada por la cábala, que daba cuenta de la experiencia tanto filosófica como religiosa, objetivo que había sido suyo desde 1918.[214] Este capítulo teórico estaba unido al resto del estudio por una actitud hacia la crítica estética similar a la de Novalis y Schlegel, acerca de quienes Benjamin había escrito en

estaba conectada con la embajada soviética en Berlín. Ha publicado sus memorias (no totalmente confiables): Asja Lacis, *Revolutionär im Beruf: Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*, ed. Hildegaard Brenner (Munich: Rogner & Bernhard, 1971.)

[210] Bloch los visitó allí. (Bloch, "Erinnerungen", Adorno *et al., Über Walter Benjamin*, p. 16.) Benjamin escribió a Scholem que aunque el viaje a Capri lesionaba su trabajo, resultaba "del mayor beneficio para una liberación existencial y una percepción intensa de la realidad de un comunismo radical. Conocí a una revolucionaria rusa de Riga [Lacis], una de las mujeres más espléndidas que jamás he conocido". (Citado por los editores en Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, 6 vols., ed. Rolf Tiedeman y Hermann Schweppenhäuser, vol. 1:3: *Abhandlungen* [Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974], p. 878.)

[211] Lacis proclamó: "Puedo decir con seguridad que a mí se debió el hecho de que Benjamin no fuera a Palestina." (Lacis, *Revolutionär im Beruf*, p. 45.) Seguramente ella jugó un papel importante en el repetidamente pospuesto viaje de Benjamin a Palestina (ver su carta a Scholem, 18 de septiembre de 1929, en Benjamin, *Briefe*, vol. 2, p. 50); sin embargo, hasta su muerte en 1940, él nunca descartó totalmente la posibilidad de restablecerse allí.

[212] Benjamin, *Gesammelte Schriften* 1:3: *Abhandlungen*, pp. 878-879.

[213] Lacis, *Revolutionär im Beruf*, pp. 43-45. Benjamin había comenzado ya a preocuparse por el problema de una estética materialista, y al respecto estaba leyendo *Geschichte und Klassenbewusstsein*. Pero, aunque menciona a Lukács en el libro sobre *Trauerspiel*, éste "no exhibe la más ligera señal de su implicancia con el marxismo" (comentario del editor; Benjamin, *Gesammelte Schriften* 1:3: *Abhandlungen*, p. 879).

[214] Véase antes, p. 33.

1919,[215] es decir afirmando que la tarea del crítico de arte era ver y articular conceptualmente la verdad que la obra de arte expresaba sólo sensorialmente. Como intérprete de la verdad, la actividad del crítico y la del filósofo coincidían.

Benjamin presentó su estudio sobre el *Trauerspiel* a Cornelius para su *Habilitationsschrift* en 1925, y, como sucedió más tarde con el estudio sobre Kant y Freud de Adorno, no fue aceptado.[216] De todos modos, Benjamin lo publicó en 1928. Mientras tanto, se iba identificando crecientemente con la izquierda marxista.[217] El dilema intelectual de Benjamin era el mismo que el de Adorno: ¿cómo reconciliar su compromiso marxista con su esfuerzo filosófico kantiano, en especial cuando además consideraba como una sola la experiencia filosófica y la místico-religiosa?

Lo notable de Benjamin, y aquello que hizo posible su continuada amistad intelectual con el disímil triunvirato formado por Scholem, Adorno y Brecht (cada uno de los cuales sospechaba de los otros), era que en su avance hacia Marx, en lugar de renegar de la filosofía (kantiana) o del misticismo (cabalístico), retenía lo que consideraba su estructura cognitiva común, aunque "remodelándola" en el sentido de Brecht,[218] transformando la cognitividad idealista en materialista, y la iluminación religiosa en iluminación profana. Esta casi imposible realización necesitaba demostrarse para poder ser creída. Y esto es precisamente lo que ocurrió en el otoño de 1929. En septiembre y octubre, Adorno estaba con Benjamin en Königstein, un pequeño pueblo en las afueras de Frankfurt, en los montes Taunus. Adorno se referiría una década más tarde a sus "inolvidables conversaciones" allí,[219] y Benjamin mencionaría en 1935 la significación histórica de aquellas charlas.[220] Fue entonces cuando Benjamin leyó

[215] Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1a. ed., Berna, Francke Verlag, 1920), en Benjamin, *Gesammelte Schriften* 1:1: *Abhandlungen*, pp. 7-122.

[216] Cornelius dijo que no pudo entender ni una sola palabra. La historia de la pelea de Benjamin por conseguir su habilitación y poder entrar en la carrera académica está documentada en Benjamin, *Gesammelte Schriften* 1:3: *Abhandlungen*, pp. 869-884.

[217] Visitó Moscú con Asja Lacis en el invierno de 1926-1927 y luego vivió y escribió en Berlín, donde Lacis le presentó a Brecht. Su amistad con Brecht data de mayo de 1929 (véase Scholem, *Walter Benjamin: Die Geschichte einer Freundschaft*, p. 198).

[218] Véase antes p. 60.

[219] Carta de Adorno a Benjamin, 10 de noviembre de 1938, Adorno, *Über Walter Benjamin*, p. 136.

[220] Carta de Benjamin a Adorno, 31 de mayo de 1935, Benjamin, *Briefe*, vol. 2, p. 663.

a Adorno por primera vez extractos de su *Passagenarbeit*,[221] que se transformaría en su trabajo más importante, un estudio de las arcadas de París del siglo XIX que ponía en práctica una versión marxista, materialista, del método filosófico que había delineado en su libro sobre el *Trauerspiel*. Como escribió, el libro sobre el *Trauerspiel* aunque

> ciertamente no era materialista, era ya dialéctico. Pero lo que aún no sabía en la época de su formulación, y que pronto se hizo cada vez más claro, era que desde la misma posición única de mi filosofía del lenguaje existe una relación mediada —aunque todavía problemática y plena de tensión— con el método de observación del materialismo dialéctico.[222]

Esto ocurría no a pesar de las afinidades entre el método del *Trauerspiel* y la cábala, sino por causa de ellas.[223] En realidad, las experiencias cognitivas de la filosofía y el misticismo convergían precisamente en la estructura del materialismo dialéctico, resolviendo el problema que Benjamin planteara por primera vez en 1918.[224]

El procedimiento de Benjamin tenía afinidad con el de Lukács

[221] Adorno, "Erinnerungen" (1966), *Über Walter Benjamin*, p. 69. Cuáles fueron los extractos precisos que Benjamin leyó a Adorno, no puede determinarse, ya que el *Passagenarbeit*, que nunca fue concluido, está compuesto de una colección de ensayos, notas y borradores, la mayoría sin fechar, escritos durante los trece años transcurridos entre 1917 hasta la muerte de Benjamin.

[222] Carta, Benjamin a Max Rychner, 7 de marzo de 1931, Benjamin, *Briefe*, vol. 2, p. 523.

[223] La afirmación de Benjamin acerca de la necesidad del conocimiento de la cábala para entender su estudio sobre el *Trauerspiel* desconcertó a Scholem, que no lo consideraba en ningún sentido un texto cabalístico (Scholem, *Walter Benjamin: Die Geschichte einer Freundschaft*, p. 158). Pero la similitud se refería no al contenido sino a la estructura cognitiva. El método de exégesis cabalística era descifrar tanto los textos como los fenómenos naturales como jeroglíficos en los cuales aun los detalles más ínfimos servían para revelar una verdad no buscada a través de las palabras de los textos o el significado cotidiano del fenómeno. El método terminaba con una lógica de correspondencias a través de las fronteras del esquema conceptual; el objetivo era la revelación de la verdad que asumía significado dentro del presente, y esto significaba a menudo un vuelco completo en las interpretaciones rabínicas tradicionales (*idem.*, *Major trends in jewish mysticism*, Schocken Books, Nueva York, 1967). Todas éstas eran características del método "materialista", "dialéctico", de Benjamin y Adorno, tal como se demostrará.

[224] Benjamin, "Über das Program der kommenden Philosophie" (1918), *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze;* véase antes, p. 33.

de la primera época,[225] pero también un grado mayor de originalidad,[226] que le debe haber impresionado a Adorno como más fiel al impulso teórico de Marx que muchos de sus discípulos más ortodoxos. Horkheimer también participó, al menos en parte, en las charlas de Königstein (Benjamin se refiere a una importante discusión final, con Horkheimer, Adorno, Asja Lacis y Gretel Karplus, alrededor de la mesa),[227] pero aunque estaba en un todo de acuerdo con muchas de las premisas filosóficas del programa de Königstein, sus escritos no reflejan de ningún modo la fuerza del impacto de Benjamin sobre Adorno. Este último resultó extraordinariamente impresionado. El lenguaje de sus escritos ya había comenzado a mostrar la influencia del estudio sobre el *Trauerspiel*.[228] Pero pareciera que recién en aquel momento apreció la importancia de los conflictos intelectuales a los que lo confrontaba su propio avance hacia Marx. El efecto sobre su trabajo fue inmediato. Una crítica sobre *Wozzeck* de Berg, de noviembbre de 1929, demostraba el entusiasmo de su conversión,[229] y la forma aún tosca, aún sin digerir, de incorporación de las nuevas ideas.

Fue uno de los primeros artículos sobre música que mostraban su claro compromiso marxista.[230] Publicado justo después del colapso

[225] Ya en 1924, cuando trabajaba en su estudio sobre el *Trauerspiel* aún no marxista, Benjamin se sorprendió ante el hecho de que "Lukács, a partir de reflexiones políticas, arriba al menos parcialmente y quizá no de manera tan cabal como me pareció en un primer momento, a afirmaciones cognitivas que me son muy familiares o muy fieles [a mi propio pensamiento]." (Benjamin, *Gesammelte Schriften* 1:3: *Abhandlungen*, pp. 878-879.)

[226] Benjamin escribió a Adorno que era necesario "no 'aplicar' el marxismo al pie de la letra sino trabajar con él, y eso significa, para todos nosotros, luchar con él". (Carta de Benjamin a Adorno, 17 de julio de 1931, Frankfurt am Main, Legado Adorno.)

[227] Carta de Benjamin a Adorno, 31 de mayo de 1935, Benjamin, *Briefe*, vol. 2, p. 663.

[228] Como se observó antes (n. 206), el artículo de Adorno, de 1928, "Schubert" utilizaba el vocabulario de Benjamin. Pero no había ningún rasgo marxista en él, incluso hablaba positivamente de la "ontología", a la que su programa de Königstein se oponía explícitamente. Adorno suprimió, de manera significativa, todas las referencias a la ontología al volver a publicar su ensayo sobre Schubert en *Moments Musicaux* en 1964. En el prefacio a esta edición advertía que había hecho modificaciones sólo en aquellos casos en que se había sentido "muy turbado" por el original.

[229] Tenía claramente las características de una conversión, aun cuando Adorno hubiese influido de igual manera a Benjamin durante el encuentro. La tarea teórica iniciada por Benjamin fue de allí en adelante tarea compartida.

[230] Sin embargo, el artículo de Adorno "Nachtmusik" (1929), redi-

de la bolsa de valores en Nueva York, nunca su mensaje político volvería a ser tan directo.[231] Y sin embargo ya entonces, en su interpretación de la música de Berg, lo distintivo de la estética materialista de Adorno era el argumento de que la validez, la verdad de la música no residía en la intención política consciente del compositor (Berg no era marxista y *Wozzeck* era una ópera expresionista). Así como Benjamin descubría afinidades entre el misticismo y el materialismo, así Adorno encontró una convergencia *estructural* entre esta lógica musical interna y una comprensión crítica marxista de la realidad de la sociedad contemporánea.[232]

Pero Adorno no se detuvo allí. Buscaba también en este artículo hallar un punto de convergencia entre la música y el procedimiento cognitivo del psicoanálisis.[233] Todo esto fue realizado con la ayuda de conceptos que provenían del capítulo introductorio del libro sobre el *Trauerspiel* de Benjamin.[234]

En el mismo año, Adorno comenzó a trabajar en una segunda *Habilitationsschrift* con un tema totalmente nuevo: una implementación del método cognitivo señalado en el capítulo introductorio al libro de Benjamin, con el propósito de sustentar una crítica marxista de la filosofía de Sören Kierkegaard.[235]

tado en *Moments Musicaux*, que apareció en los primeros meses de ese año y que se refería a la función ideológica de la alegría en la música contemporánea y su relación con la estructura de clases de la sociedad, no utilizaba el lenguaje de Benjamin. El ensayo sobre Schubert de 1928 tenía el lenguaje del *Trauerspiel* pero no la crítica marxista; "Nachtmusik" contenía la crítica marxista pero no el lenguaje. Pero a partir del otoño de 1929, ambos se combinaron.

[231] "... el sufrimiento de cada individuo ha penetrado la lucha de clases y se ha vuelto contra la continuación del orden burgués." (Theodor Wiesengrund-Adorno, "Die Oper Wozzeck" [1929], *Der Scheinwerfer: Blätter der Städtischen Bühnen Essen* 3, 4 [1929-1930], p. 5.)

[232] El carácter aproximativo de este artículo radicaba en el hecho de que esta convergencia era simplemente postulada, afirmada en base a analogías más que demostrada analíticamente, como haría en artículos posteriores. Por ejemplo, la afirmación: "Así como el sufrimiento de los pueblos oprimidos no ha sido todavía eliminado por la lucha de clases [¿una crítica a la URSS?], así tampoco ha desaparecido el arte que tiene este sufrimiento como su objeto. A partir de estas contradicciones emerge la música de *Wozzeck*." (*Ibid.*, p. 5.)

[233] *Ibid.*, pp. 7-8.

[234] Éstos incluían los conceptos de drama, imágenes míticas (*Bilder*), desintegración, y "las más pequeñas partículas".

[235] El radicalismo más atemperado del estudio sobre Kierkegaard (y de otros artículos de Adorno en la década de 1930), en comparación con el artículo sobre *Wozzeck* de 1929, puede explicarse por los acontecimientos históricos (la depresión mundial llevó al poder a los nazis

El estudio (que nunca mencionó directamente a Marx)[236] fue aceptado por el teólogo protestante Paul Tillich, un profesor antiautoritario, de inclinaciones prosocialistas, que era entonces profesor en la Universidad de Frankfurt,[237] y en 1931, el mismo año en que Horkheimer es director del Instituto de Frankfurt, Adorno entra a formar parte de la facultad de filosofía de Frankfurt. Tenía 28 años. Su conferencia inaugural diseña el programa para una filosofía "dialéctica", "materialista", en un lenguaje benjaminiano y basándose en el programa de Königstein, que gobernaría sus esfuerzos teóricos por el resto de su vida.

y no a los revolucionarios de izquierda), así como por el hecho de que la teoría marxista no era popular en los círculos académicos.

[236] El estudio sobre Kierkegaard de Adorno, escrito en 1929-1931, revisado y publicado por primera vez en 1933, se discute con algún detalle en el cap. 7.

[237] La posición intelectual de Tillich era bastante diferente, y no puede decirse que haya influido sobre Adorno. Su relación era personal (Tillich también era amigo de Horkheimer). La viuda de Tillich escribió recientemente que "el inmensamente talentoso Teddy Adorno" se incluía en su grupo de amigos de Frankfurt: "Nuesto amigo Teddy tocaba las melodías de [la *Ópera de*] *Tres centavos*, en atardeceres extáticos, después de una buena cena y muchos buenos vinos en la buena ciudad de Frankfurt. 'Falling in love again'', Marlene Dietrich, y las canciones de Lotte Lenya de la *Ópera de tres centavos* eran las canciones de moda. Cuando Teddy se sentaba al enorme piano y se dejaba llevar, todos escuchábamos." (Hannah Tillich, *From time to time* [Nueva York, Stein and Day, 1973], pp. 142-143.)

2. MARX SIN PROLETARIADO: LA TEORÍA COMO PRAXIS

EL MATERIALISMO DIALÉCTICO DE ADORNO

La conferencia inaugural de Adorno, "Die Aktualität der Philosophie", presentada en 1931 a la facultad de filosofía de Frankfurt y que significaba el ingreso oficial en sus filas, delineaba un programa para la filosofía que pretendía ser a la vez "dialéctico" y "materialista".[1] Pero, revestido con el lenguaje del capítulo de Benjamin sobre el *Trauerspiel,* no era materialismo dialéctico en ningún sentido ortodoxo. Y aunque era tributario de Marx, e incluso podía llegar a denominarse "marxista", no era marxismo. No importa cuán arduamente se trate de defender a Adorno cómo verdadero heredero del legado teórico de Marx —como resultado de la controversia que despertó a fines de la década de 1960, Adorno tuvo su cuota de apologistas "marxistas"—, a lo largo de toda su vida se diferenció fundamentalmente de Marx porque su filosofía jamás incluyó una teoría de la acción política. Aunque continuó insistiendo en la necesidad del cambio social revolucionario, esta afirmación siguió siendo abstracta en tanto la teoría de Adorno no incluía concepto alguno de un sujeto revolucionario colectivo que pudiera llevar a cabo tal cambio. Muchas veces se ha señalado que Adorno adhería al *Bilderverbot* judío,[2] en su rechazo a delinear la naturaleza de la sociedad posrevolucionaria. Pero su silencio acerca de este punto —que Marx compartía en buena parte— nunca fue tan profundo como su rechazo total a tratar el problema de la praxis revolucionaria.

En 1966 Adorno escribió: "La filosofía, que antaño pareció superada, sigue viva porque se dejó pasar el momento de su realización". Sin embargo, es un error deducir a partir de esta in-

[1] Este discurso de 1931, que contenía en forma embrionaria la posición teórica de su testamento filosófico de 1966, *Negative Dialektik,* no fue publicado en vida de Adorno. Apareció por primera vez en 1973 en Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften,* vol. 1: *Frühe philosophische Schriften,* ed. Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973), pp. 325-344.

[2] Cf., p. ej., Martin Jay, *The dialectical imagination: A history of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-1950* (Boston: Little, Brown, 1973), pp. 56 y 262.

troducción a *Dialéctica negativa*,[3] tantas veces citada, que en los años anteriores a Hitler, cuando la realización de la filosofía aún tenía una oportunidad, la posición de Adorno en cuanto a la legitimidad de hacer filosofía era en algún sentido diferente. Si bien Jay escribió que el Instituto de Frankfurt en general y Horkheimer en particular sólo abandonaron a regañadientes su creencia en el poder revolucionario del proletariado después de la consolidación de Hitler en el poder, e incluso no completamente hasta el estallido de la segunda guerra mundial,[4] es imposible documentar una desilusión progresiva semejante en el caso de Adorno. Esto no necesariamente prueba que Adorno jamás fincara sus esperanzas en el proletariado.[5] Lo que sí indica es que se negaba a incorporar a esta clase dentro de la fundamentación de su teoría, a permitir que la validez de la teoría fuese de algún modo dependiente de la existencia de un sujeto revolucionario colectivo o de la posibilidad de su aplicación directa a la praxis política.

Adorno mantuvo esta posición en la década de 1960,[6] para gran frustración de los nuevos estudiantes izquierdistas: ¿cómo podría pretender ser un teórico marxista sin brindar apoyo teórico al proletariado, o a cualquier otra clase revolucionaria? A pesar de esta aparente contradicción, la posición de Adorno tenía su lógica interna basada en sus experiencias intelectuales, que para 1931 lo habían persuadido de tres cosas: que cualquier filosofía, y el

[3] Theodor W. Adorno, *Dialéctica negativa*, trad. J. M. Ripalda (Madrid: Taurus, 1975), p. 11.

[4] Jay, *The dialectical imagination*, pp. 43-44. Sin embargo, se debe notar que Horkheimer tampoco delineó jamás en sus escritos un programa para la praxis revolucionaria. Y aunque bajo su dirección el Instituto compiló un importante proyecto de investigación sobre la conciencia proletaria (véase *Studien über Autorität und Familie*, ed. Max Horkheimer [París, Félix Alcan, 1936]), este trabajo nunca se combinó con un compromiso político directo.

[5] Adorno sí menciona específicamente al proletariado en varios de sus primeros artículos sobre música, y al menos en una ocasión hizo una referencia positiva (aunque indirecta) a la violencia revolucionaria de naturaleza anarquista. Hablando de la galería, el lugar más barato del teatro (bancos plegadizos con los cuales construir barricadas), tenía la visión de la liberación simultánea del arte y de sus ocupantes: "Cuando el disparo desencadenado desde la galería atraviese el corazón del actor que interpreta al villano principal, cumpliendo así su trayectoria, la galería se redimirá a sí misma y al escenario al mismo tiempo." (Theodor W. Adorno, "Galerie" [1931], *Quasi una fantasia: Musikalische Schriften II* [Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag], 1963, p. 99.)

[6] Cf. Theodor W. Adorno: "Marginalien zu Theorie und Praxis" (s. f.), *Stichworte: Kritische Modellen.* (Frankfurt am Main, ed. Suhrkamp, 1969), pp. 169-191.

marxismo por cierto no era una excepción, perdía su legitimidad cuando saltaba las barreras de la experiencia material y pretendía alcanzar el conocimiento metafísico (tal había sido la lección del neokantismo de Cornelius); que el criterio de verdad era más racional que pragmático, y que por lo tanto la teoría no podía ser subordinada a objetivos políticos o revolucionarios; y que el arte de *avant-garde*, aun en el caso de la música de Schönberg, que no tenía intención política consciente, podía ser más progresista que simple decadencia burguesa; que no era mera ideología sino, al menos potencialmente, también era una forma de esclarecimiento.

Como se señaló, la aproximación de Adorno a Marx (así como la de Horkheimer, Benjamin y el círculo de Berlín) fue influida decisivamente por *Historia y conciencia de clase* de Lukács. Para entender su forma de acercamiento a Marx, debe aclararse la exacta naturaleza de la influencia de Lukács. Porque si bien fue intensa, fue también limitada. Adorno jamás aceptó en su totalidad las primeras interpretaciones de Lukács sobre Marx.

RECEPCIÓN DE LUKÁCS

Lukács se oponía al marxismo mecanicista, determinista, "vulgar" que había dominado la Segunda Internacional, y al afirmar que el marxismo era en esencia un "método" dialéctico, retornaba a las raíces hegelianas de Marx. La interpretación de Lukács del materialismo dialéctico tenía dos componentes. El primero era negativo. Lo consideraba como un método para analizar críticamente la relación dialéctica entre conciencia burguesa y condiciones sociales materiales. En tanto que *Ideologiekritik*, era una metacrítica de los esfuerzos intelectuales burgueses, una demostración de los límites necesarios de todas las teorías burguesas en su esfuerzo por conocer la realidad. El segundo nivel era positivo. Lukács avanzaba desde una crítica social de la conciencia burguesa a la afirmación de la conciencia revolucionaria de la clase proletaria. El lazo mediatizador era un concepto de la totalidad histórica que, a través de una interpretación materialista de la teoría de la alienación de Hegel, revelaba al proletariado como sujeto-objeto de la historia y de allí como la única clase capaz de conciencia "verdadera". De un modo muy hegeliano, "el proceso dialéctico y el desarrollo histórico se entienden como idénticos".[7]

[7] Georg Lukács, *Historia y consciencia de clase* (México, Grijalbo, 1969), p. 183.

De allí que, para Lukács, el marxismo era un método cognitivo *que conducía a un programa de acción.* Pero Adorno jamás dio este segundo paso. Desde el comienzo, la identificación de Lukács entre verdad y conciencia de clase del proletariado y el concepto de historia que esto implicaba, no dejaron huella alguna en su pensamiento. Su deuda respecto a Lukács se limitaba claramente al nivel negativo de la *Ideologiekritik,* el análisis crítico de la conciencia de clase burguesa.

La *Ideologiekritik* de Lukács operaba analizando la relación dialéctica entre la parte y el todo: "Por eso... los problemas 'ideológicos' y 'económicos' pierden su recíproca extrañeza y fluyen los unos en los otros."[8] En lugar de reducir el pensamiento burgués a sus condiciones económicas de producción, Lukács argumentaba que la naturaleza de esas condiciones debía hallarse al interior de los mismos fenómenos. En realidad cada único aspecto de la sociedad contenía "la posibilidad de desarrollar a partir de él toda la plenitud de contenido de la totalidad".[9] Pero esta posibilidad podía ser realizada sólo cuando la *estructura* de la totalidad social era identificada. Y aquí radica la contribución más original de Lukács.[10] Sostenía que la estructura de la mercancía, cuyos misterios Marx había disipado en el primer capítulo del *Capital,* permeaba todos los aspectos de la sociedad burguesa, incluyendo los propios esquemas del pensamiento burgués. El problema de la mercancía, afirmaba, era el "problema estructural central de la sociedad capitalista en todas sus manifestaciones vitales", era "el prototipo de todas las formas de objetividad y de todas las correspondientes formas de subjetividad".[11]

En su famoso capítulo "La cosificación y la conciencia del proletariado", Lukács analizaba la tradición de la filosofía burguesa, demostrando que las antinomias que continuamente aparecían en su interior tenían la misma estructura que las contradicciones de la producción económica burguesa. Sostenía que el pro-

[8] *Ibid.,* p. 38.

[9] *Ibid.,* p. 189.

[10] Debe señalarse la deuda de Lukács no sólo hacia su anterior maestro Max Weber, sino con el neohegeliano Wilhelm Dilthey, por la idea de una estructura común que se manifiesta en todos los aspectos societales de una era histórica dada. El mismo Lukács reconoció su deuda para con Dilthey (*ibid.,* p. 170). Pero existía una diferencia significativa. El concepto de estructura de Dilthey era puramente descriptivo, mientras que la estructura de la mercancía en Lukács era una herramienta analítica que supuestamente revelaba la real naturaleza de la sociedad y de su desarrollo histórico.

[11] *Ibid.,* p. 233.

blema fundamental del idealismo, la separación dualista del sujeto y el objeto, tenía su prototipo en el problema de la mercancía, en donde los productos aparecen divorciados de los obreros que los han producido. El concepto de reificación proporcionaba la clave de ambos. Así como las mercancías asumían una forma reificada en el dominio de producción, se transformaban en "fetiches" que aparecían escindidos del proceso social de su producción, así la reificada concepción del "objeto" como lo "dado" inmutable de la teoría burguesa oscureció el proceso sociohistórico a través del cual se había conformado. Y así como las mercancías reificadas adquirían un abstracto valor de cambio, divorciado de su valor de uso social, así la reificación de la lógica burguesa se manifestaba en la abstracta separación entre forma y contenido. De allí que el límite del pensamiento burgués fuese "objetivo": "es la situación de clase misma".[12] La significación del análisis de Lukács consiste en que, en lugar de ver en la teoría burguesa un mero epifenómeno, un delgado velo sobre los desnudos intereses de clase, sostenía o intentaba demostrar que, incluso los mejores pensadores burgueses, en sus intentos intelectuales más honestos, no eran capaces de resolver las contradicciones de sus teorías, porque éstas se basaban en una realidad que era en sí misma contradictoria. Toda vez que estos pensadores aceptaban la realidad social dada como *la realidad*, se enfrentaban con una barrera de irracionalidad que podría ser superada (y que había llevado a Kant a afirmar la cosa en sí), porque dicha barrera no podía eliminarse de la teoría sin ser eliminada en la sociedad. A la inversa, si los teóricos pudiesen ver a través de las apariencias reificadas, reconocerían que las antinomias de la filosofía se debían no a las inadecuaciones de la razón sino a las de la realidad, donde la razón trataba de encontrarse a sí misma. Y esto, afirmaba Lukács, "*significaría considerar los fenómenos sociales ya no desde el punto de vista de la burguesía*",[13] es decir, desde el de la clase revolucionaria, el proletariado.

No existe duda alguna de que, para Adorno, la percepción de Lukács de las manifestaciones de la estructura de la mercancía al interior de la conciencia burguesa fue "de una importancia difícilmente sobrestimable",[14] y que la época de este impacto tuvo lugar inmediatamente después de su aproximación inicial al marxismo. Mientras su estudio sobre Kant y Freud de 1927 no mues-

[12] *Ibid.*, p. 58.
[13] *Ibid.*
[14] Alfred Schmidt, "Die *Zeitschrift für Sozialforschung:* Geschichte und gegenwärtige Bedeutung", introd. a *Zeitschrift für Sozialforschung*, 2ª ed. (Munich, Kösel-Verlag, 1970), vol. 1, p. 34.

tra influencia alguna de la filosóficamente sofisticada *Ideologie-kritik* de Lukács (y ésta fue precisamente su debilidad), el análisis crítico de Kierkegaard, en el que trabajó desde 1929 a 1933, debía muchísimo a los conceptos de "reificación", "estructura de la mercancía", y "fetichismo" de Lukács. Adorno no sólo continuó el método de Lukács de analizar la filosofía burguesa, sino que extendió su aplicación a la esfera de la música.[15]

Después de la segunda guerra mundial, y de los horrores de Auschwitz e Hiroshima, Adorno identificó como el mal fundamental a la estructura de dominación: "La cosificación es un epifenómeno en comparación con la posibilidad de una catástrofe total..."[16] Pero durante los años treinta, Adorno parece haber aceptado como correcta la afirmación de Lukács en el sentido de que no existía solución a los problemas de la filosofía burguesa que "no haya de buscarse en la del enigma de la *estructura* de la mercancía".[17] En realidad, en su conferencia inaugural de 1931, la única ilustración que dio de su programa filosófico fue un ejemplo tomado de Lukács: el uso de la estructura de la mercancía para develar el problema kantiano de la cosa en sí. Sin embargo Adorno no identificaba del todo su programa con el de Lukács. Escribió así que la solución al problema de la cosa en sí no se encontraba

> revelando de algún modo, como pensó Lukács, las condiciones sociales bajo las cuales llegó a plantearse el problema de la cosa en sí; ya que el contenido de verdad de un problema es en principio diferente de las condiciones históricas y psicológicas a partir de las cuales surge. Pero podría ser posible que, a partir de una construcción adecuada de la estructura de la mercancía, el problema de la cosa en sí desapareciera absolutamente, que la figura histórica de la mercancía y del valor de cambio liberara, como un rayo de luz, la forma de una realidad cuyo oculto significado, la investigación sobre el problema de la cosa en sí, se problematizara en vano; porque no tiene ningún significado oculto que sea redimible de su primera y única apariencia histórica.[18]

[15] Véase el primer artículo de Adorno para la *Zeitschrift für Sozialforschung*, revista del Instituto de Frankfurt en la época de Horkheimer: "Zur gesellschaftlichen Lage der Musik" (1932), que se discute más adelante.

[16] Theodor W. Adorno, *Dialéctica negativa* (Madrid, Taurus, 1975), p. 192.

[17] Lukács, *Historia y consciencia de clase,* p. 233. Adorno criticaba su propia posición anterior cuando escribió en 1966: "El pensamiento se imagina tan fácil como consoladoramente que posee la piedra filosofal para disolver la cosificación, la calidad de mercancía." (Adorno, *Dialéctica negativa,* p. 191.)

[18] Adorno, "Die Aktualität der Philosophie" (1931), *GS* 1, p. 337.

Adorno no estaba en desacuerdo con el procedimiento analítico de Lukács. La distinción que efectuaba se refería más bien a la significación de tal procedimiento. Era la validez filosófica del enfoque lo que le impactaba. Debemos recordar que Hans Cornelius había rechazado la doctrina kantiana de la cosa en sí, por considerarla un residuo metafísico.[19] Lukács no rechaza simplemente esta doctrina, sino que explicaba su aparición histórica. Ya para Adorno la verdadera significación de esta explicación —que la realidad objetiva (la forma mercancía de la sociedad burguesa) estaba presente dentro de la conciencia subjetiva (el idealismo kantiano)—, equivalía a demostrar la falsedad de la premisa kantiana de la dualidad de sujeto y objeto que había sido en primer lugar el origen del problema de la cosa en sí. Adorno estaba convencido de la verdad de este análisis, independientemente de si reflejaba o no "el punto de vista del proletariado". La verdad objetiva podía auténticamente converger con este punto de vista subjetivo de clase, pero dicha correspondencia entre teoría e intereses del proletariado no constituía el criterio de verdad. Al menos en los comienzos, Adorno y Benjamin parecen haber estado de acuerdo en este punto, y esto diferenciaba su forma de entender a Marx, de la de sus colegas intelectuales más cercanos.[20] Benjamin escribió a un amigo, durante ese mismo año (1931), explicándole que era materialista porque esta posición se acercaba más a la "verdad" y lo prevenía contra la posibilidad

> ...de verme como un abogado del materialismo dialéctico en tanto dogma, sino en cambio como un investigador de la realidad para quien la *actitud* (*Haltung*) del materialismo resulta más científica y humana en todas ls cosas que se nos presentan, que la del idealista.[21]

[19] Véase cap 1.

[20] Para una discusión sobre el énfasis en la "verdad" cognitiva en comparación con la orientación de Horkheimer hacia la praxis ética, véase el cap. 4. En 1923 Benjamin rechazó expresamente la evaluación del arte en función de sus efectos: "Ningún poema tiene por destinatario al lector, ningún cuadro se dirige a quien lo contempla, ninguna sinfonía a quien la escucha." (Walter Benjamin, "The Task of the Translator" (1923), *Illuminations*, ed. e introd. Hannah Arendt., trad. Harry Zohn [Nueva York, Schocken Books, 1969], p. 69.)

[21] Carta de Benjamin a Max Rychner, 7 de marzo de 1931, en Walter Benjamin, *Briefe*, 2 vols., ed. Gershom Scholem y Theodor W. Adorno (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1966, vol. 2, p. 524). Más adelante, en la década de 1930, cuando Benjamin, bajo la influencia de Brecht, escribió ensayos afirmando la conciencia del proletariado en su estado actual, Adorno le reprochó haber abandonado su posición anterior (véase cap. 9).

Adorno creía posible, por lo tanto, aceptar el materialismo dialéctico de Lukács como método cognitivo, sin abrazar su teoría ontológica del proceso histórico o su concepto del proletariado como sujeto-objeto de ese proceso. No era la intención de Lukács que estos dos niveles pudieran afirmarse por separado. Insistía en la identidad entre "conocimiento objetivo de la esencia de la sociedad" y "autoconocimiento del proletariado".[22] Marcado por su experiencia como comisario diputado para la educación durante la efímera República Soviética Húngara, la intención de Lukács era convencer a los intelectuales de convertirse en revolucionarios. El propósito de su crítica a la conciencia burguesa era probar que aquello que los pensadores de su época habían llamado "crisis cultural" no podía ser superada en el nivel de la teoría, sino sólo uniéndose a la causa del proletariado.[23]

Pero su intención tenía el peligro de generar la reacción inversa. La propia sofisticación de su crítica, que tornaba al materialismo dialéctico intelectualmente respetable,[24] proporcionó a Adorno una herramienta por demás efectiva para continuar filosofando.

RECHAZO DEL PROLETARIADO

¿Por qué Adorno se limitó a aceptar el materialismo dialéctico en su nivel de conocimiento crítico? Si siguió casi literalmente la crítica de Lukács de la conciencia burguesa, ¿por qué se resistió tanto a afirmar la alternativa, la conciencia revolucionaria del proletariado?

En primer lugar, en su rehegelianización de Marx, el concepto de Lukács de proletariado como sujeto-objeto de la historia resultaba ser una construcción altamente problemática.[25] No era

[22] Lukács, *Historia y consciencia de clase*, p. 166.

[23] Kettler ha afirmado que la desesperanza frente a la crisis cultural fue la razón por la cual el propio Lukács abrazó el marxismo y que identificaba a la revolución con una renovación cultural (*Kulturerneuerung*). Véase David Kettler, *Marxismus und Kultur* (Neuwied: Luchterhand Verlag, 1967.)

[24] En aquella época Lukács escribía: "empezó a incorporarse al buen tono científico el recibir con mera burla cualquier adhesión al marxismo ortodoxo". (Lukács, *Historia y consciencia de clase*, p. 1.)

[25] Jones argumenta que Lukács introdujo el concepto como un *deus ex machina* para proporcionar el eslabón perdido de una prueba geométrica (véase Gareth Stedman Jones, "The Marxim of the Early Lukács: An Evaluation", *New Left Review*, 70 [noviembre-diciembre de 1971]: 46). El mismo Lukács en su prefacio de 1967 se cuestionaba: "¿Se produce realmente un sujeto-objeto idéntico en un autoconocimiento...?"

sólo que permaneciera fiel al esquema ontológico hegeliano de la dialéctica de la historia, y por lo tanto rayano en la metafísica.[26] Tenía que enfrentarse también al hecho de que los obreros reales, empíricamente existentes, no veían al mundo "desde el punto de vista del proletariado". Consciente de esta dificultad, Lukács introdujo la distinción entre conciencia "empírica" e "imputada" (*zugerechnete*), es decir aquello que el proletariado *pensaría* si tuviese nítida conciencia de su posición objetiva. Su teoría construía entonces un puente entre la conciencia empírica e imputada afirmando que el partido era la corporeización de la "voluntad colectiva"[27] del proletariado. La posesión de la teoría correcta hacía del Partido el vocero legítimo, la "vanguardia de la clase revolucionaria".[28] El partido se distingue del resto del proletariado "porque posee una visión de conjunto del entero camino histórico de la clase obrera en su totalidad".[29] Se constituye en el eslabón mediador, en el órgano donde convergen teoría y praxis.

Esta visión del partido comunista encabezando el movimiento a través del cual el proletariado, "sujeto-objeto" de la historia, realizaría su "misión histórica"[30] era mucho más impactante a comienzos de la década de 1920 que hacia finales de la misma. Al escribir durante los años cargados de potencial inmediatamente siguientes a la revolución rusa y la primera guerra mundial, Lukács fue atrapado por la visión mesiánica, "la fe, por entonces aún muy viva, en que la gran oleada revolucionaria que en poquísimo tiempo iba a llevar al mundo entero al socialismo, o, por lo menos Europa sin excepción no había quedado en modo alguno detenida. . ."[31] Después de 1924, la Tercera Internacional admitió que el capitalismo europeo había entrado en una era de "estabilidad relativa"[32] Con la consolidación de Stalin en el poder, el ob-

Admitió que el concepto no era "ninguna realización materialista que superara la construcción intelectual idealista, sino más bien una pluscuamhegelización de Hegel" (*Historia y consciencia de clase*, pp. XXIV-XXV).

[26] Es un punto discutible que el concepto de historia de Lukács sea metafísico. Para una argumentación contraria a esta interpretación, véase Maurice Merleau-Ponty, "'Western' Marxism", *Adventures of the dialectic*, trad. Joseph Bien (Evanston, Ill., Northwestern University Press, 1973), pp. 30-58. Jürgen Habermas sostiene la posición contraria en *Theorie und Praxis: Sozialphilosophische Studien* (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1971), p. 144 y *passim*.

[27] Lukács, *Historia y consciencia de clase*, p. 329.

[28] *Ibid.*, p. 334.

[29] *Ibid.*, p. 340.

[30] *Ibid.*, p. 45.

[31] *Ibid.*, p. XIII.

[32] *Ibid.*, p. XXX.

jetivo de la revolución mundial se subordinó al programa de construcción del socialismo en un solo país. El estallido de la depresión mundial podía haber brindado renovada convicción a la profecía según la cual las contradicciones de la sociedad capitalista serían reproducidas "a más alta potencia, en forma renovada y con creciente intensidad por la mecánica dialéctica del proceso".[83] Sin embargo ni el Partido Comunista Alemán ni los propios obreros poseían una conciencia que pudiese transformar esta crisis en una revolución. En 1928 la Internacional Comunista invirtió su táctica anterior del "frente unido", y a pesar de la depresión mundial y el ascendente poder de Hitler, el partido siguió denunciando como "socialfascista" a la izquierda no comunista, estrategia que dividió a los obreros y benefició a los nacional-socialistas. En la elección de septiembre de 1930, con más de cuatro millones de obreros alemanes desempleados, 6.4 millones de votos se registraron en favor de los nacional-socialistas, mientras que los comunistas obtuvieron 4.6 millones.[84] Y en los dos años siguientes, la fuerza del partido de Hitler siguió aumentando.

Además, y probablemente éste fuera el factor decisivo para Adorno,[85] la teoría, transformada en un instrumento para la revolución, manipulaba la verdad según las necesidades estratégicas del partido. Era claro hacia fines de la década de 1920 que la lealtad partidaria, en nombre de la realización de la verdad teórica, exigía su subordinación. Esta inversión dialéctica ya estaba presente en el libro de Lukács. Como él mismo admitía, dentro del partido "lo que hoy es acertado puede ser falso mañana".[86] El criterio de la teoría correcta se reducía entonces a un mero pragmatismo:

> El carácter eminentemente práctico de la organización comunista, precisamente su esencia de partido de lucha, presupone, por una parte, la teoría verdadera, porque en otro caso sucumbiría muy fácilmente ante las consecuencias de una teoría falsa.[87]

Además Lukács no se hacía ilusiones acerca de la disciplina exigida para los miembros del partido, *"la intervención activa de la ente-*

[83] *Ibid.*, p. 220.

[84] Erich Eyck, *A history of Weimar Republic,* 2 vols., trad. Harlan P. Hanson y Robert G. L. White (Nueva York, John Wiley & Sons, 1967), vol. 2, pp. 279-280, 300.

[85] Adorno parece haber sido tan ingenuo como el partido comunista al subestimar la fuerza de Hitler. Casi hasta el estallido de la segunda guerra mundial, creyó que el nazismo tendría corta existencia.

[86] Lukács, *Historia y consciencia de clase,* p. 348.

[87] *Ibid.,* p. 341.

ra personalidad". Argumentando en contra de la afirmación de Rosa Luxemburg[38] (que era también el sentimiento de Adorno) en el sentido que "la libertad es siempre libertad del que piensa de otro modo",[39] Lukács replicaba *"la libertad tiene que servir al dominio del proletariado, y no a la inversa"*.[40] Como resultado de su subordinación al partido, el papel de la conciencia en la lucha revolucionaria, que el libro de Lukács tanto había hecho para restablecer dentro de la teoría marxista, perdió su base material: la conciencia concreta de los seres humanos reales.

La historia personal de Lukács fue el ejemplo viviente de esta inversión dialéctica implícita en su teoría. En 1924 demostró su solidaridad con la bolchevización de la Tercera Internacional al escribir un elogio de Lenin, cuyo concepto del materialismo dialéctico era marcadamente diferente del de su teoría. Más tarde, en ese mismo año, Zinoviev denunció explícitamente a *Historia y conciencia de clase* como revisionismo teórico.[41] En 1928, las "tesis sobre Blum" de Lukács, que contradecían la posición de la Internacional de rechazar la estrategia de frente unido, fueron consideradas como una "desviación de derecha".[42] Lukács se sometió una vez más a la censura del partido. En enero de 1931 (año de la conferencia inaugural de Adorno señalando su propia interpretación del materialismo dialéctico), un decreto del comité central del partido bolchevique eliminaba la libertad de polemizar con la interpretación oficial de la filosofía materialista dialéctica. Ese mismo año Lukács comenzó a escribir para la revista del partido *Die Linkskurve,* apoyando la literatura proletaria y en protesta contra los intentos de distinguir arte y propaganda.[43] Finalmente, en 1934, Lukács renunció abiertamente a *Historia y conciencia de clase,* por considerarla culpable de lo que Lenin había denominado "materialismo en la superficie" pero "idealismo en profundidad".[44]

[38] *Ibid.*, p. 334.

[39] Citado en *ibid.*, p. 303.

[40] *Ibid.*, p. 305.

[41] Citado en Paul Breines, "Praxis and its theorists: the impact of Lukács and Korsch in the 1920's", *Telos,* 11 (primavera de 1972): 87.

[42] Citado en *ibid.*, p. 89.

[43] George Lichtheim, *Georg Lukács* (Nueva York, The Viking Press, 1970), p. 87.

[44] Georg Lukács, "Die Bedeutung von 'Materialismus und Empiriokritizismus' für die Bolschewisierung der kommunistischen Parteien", trad. Gisela Braun de *Pod Znamenem Marksizma,* 4 (1934), en Furio Cerutti *et al.* eds., *Geschichte und Klassenbewusstsein Heute: Diskussion und Dokumentation,* Schwarze Reihe, núm. 12 (Amsterdam, Verlag de Munter, 1971), p. 260. Por supuesto que efectivamente había elementos idealistas

Hacia la época del viraje de Adorno hacia el marxismo, las carreras de Lukács y de otros intelectuales comunistas habían puesto en claro que la solidaridad con el partido exigía sacrificar la independencia intelectual que Adorno consideraba no sólo esencial para el pensamiento crítico sino totalmente compatible con su propia teoría "marxista". El hecho mismo de adoptar el método anterior de Lukács constituía una crítica implícita del partido que lo había denunciado. Al mismo tiempo, del mismo modo que Lukács (y que Lenin), era plenamente consciente de las inadecuaciones de la conciencia empírica de los obreros. Adorno rompió con Brecht precisamente en torno a este punto. Al escribir a Benjamin en 1936, y citando a Lenin en su apoyo, criticó a Brecht por dirigirse

> ... a la conciencia real del proletariado real, que no tiene nada, absolutamente, por encima de la burguesía, salvo un interés en la revolución, pero que de todos modos tiene todas las marcas de la personalidad trunca de la burguesía.[45]

Enfrentado al dilema de someterse al partido, como lo había hecho Lukács o como Brecht, apelar al proletariado en su nivel de conciencia real, Adorno adoptó una tercera posición, que más tarde llamó "no-participación" (*nichtmitmachen*). Insistía en la libertad del intelectual respecto al control del partido, en realidad respecto de cualquier responsabilidad directa del efecto de su trabajo sobre el público, pero sostenía al mismo tiempo que la actividad intelectual válida era por sí misma revolucionaria. Adorno argumentaba que teoría y praxis política no eran idénticas y que su relación estaba complejamente mediatizada. Aceptaba como necesaria la división del trabajo entre trabajadores manuales e intelectuales, e incluso entre las disciplinas intelectuales: "En una sociedad reificada, todo progreso tiene lugar a través de una continua especialización."[46]

En este punto se enfrentaba con el Lukács de *Historia y conciencia de clase*, que veía en la división del trabajo al arquetipo de

en la teoría inicial de Lukács. Su aceptación de la crítica del Partido no fue sólo servilismo.

[45] Carta de Adorno a Benjamin, 18 de marzo de 1936, Theodor W. Adorno, *Über Walter Benjamin* (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970), p. 132.

[46] Adorno (seud. Hektor Rottweiler), "Musikpädagogische Musik: Brief an Ernst Krenek" (1936). *Theodor W. Adorno und Ernst Krenek: Briefwechsel*, ed. Wolfgang Rogge (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974), p. 220.

todos los males. Lukács afirmaba que la especialización a nivel teórico producía un conocimiento fragmentario que impedía a los intelectuales, así como a los trabajadores, ver a través de las apariencias reificadas de la realidad: "Por la especialización del rendimiento del trabajo se pierde todo cuadro del conjunto."[47] En el nivel de la práctica, como señaló Breines, la interpretación de Lukács del materialismo dialéctico necesitaba de la liquidación de la división del trabajo

> ...en la formación misma de las fuerzas revolucionarias. Por un lado, el proletariado debe comenzar a disolverse como proletariado, deviniendo consciente de clase; por el otro, los filósofos, ubicados en el otro extremo de la división social del trabajo deben terminar de disolverse como filósofos (y comenzar a disolver la filosofía en tanto filosofía) deviniendo conscientes de la conciencia de clase proletaria y partícipes de su plena emergencia. Ambos, trabajadores manuales y mentales, deben comenzar a ser "hombres totales..."[48]

Al aceptar la división entre teoría y práctica política ¿el "marxismo" de Adorno se transformaba en una desviación radical? La respuesta es claramente afirmativa, tanto desde el marco de referencia del marxismo-leninismo como del neohegelianismo de Lukács.[49]

Debemos recordar que cuando Adorno esbozó por primera vez su teoría "materialista dialéctica", su marco de referencia era todavía más kantiano que hegeliano.[50] Mientras Lukács conceptualizaba la relación dialéctica entre sujeto y objeto como relación

[47] Lukács, *ibid.*, p. 112.

[48] Breines, "Praxis and its theorists", p. 17.

[49] Puede ser útil señalar, sin embargo, que en relación a su apoyo al papel independiente de la filosofía y a su rechazo al determinismo histórico, Adorno estaba de acuerdo con la interpretación soviética oficial de 1931. Estoy en deuda con Gary Ulmen por esta observación. Suponiendo que esta concordancia fuese algo más que accidental, no implica contradicción necesaria con la posición de "no participación" de Adorno. Adorno nunca dijo que lo que el Partido afirmaba era necesariamente falso; tan sólo lo contrario, que el Partido no necesariamente decía la verdad. Para un balance excelente de la posición soviética sobre la filosofía marxista de la época, véase Russel Jacoby, "Towards a critique of automatic Marxism: the politics of philosophy from Lukács to the Frankfurt School", *Telos,* 10 (invierno de 1971): 134-137.

[50] Probablemente Adorno conoció a Hegel a través de Horkheimer. No estudió a Hegel en profundidad hasta fines de la década de 1930. Benjamin ignoraba bastante de la filosofía hegeliana, y las tendencias no dialécticas que aparecían en su materialismo fueron reiteradamente criticadas por Adorno, como lo indica su correspondencia. (Cf. Adorno, "Aus Briefen an Walter Benjamin", *Über Walter Benjamin,* pp. 103-161.)

entre conciencia (de clase proletaria) y *totalidad* sociohistórica, para Adorno el sujeto era la conciencia individual y el objeto hacía referencia a los fenómenos particulares de la experiencia. En la misma línea teórica que Benjamin, Adorno concebía al materialismo dialéctico como un método cognitivo basado en una estructura de experiencia estrictamente kantiana. Se podría decir (aunque Karl Kraus hubiera dado un respingo ante tal lenguaje) que si Lukács "re-hegelianizó" a Marx, Adorno "re-kantianizó" a Lukács.

Y sin embargo, Adorno podría haber estado influido por los escritos del joven Marx, que no habían estado al alcance de Lukács en 1923, específicamente, los *Manuscritos económico-filosóficos* de 1844.[51] En estos tempranos manuscritos, Marx considera que la mayor contribución de Hegel no se refería a su dialéctica de la historia, sino al hecho de que, en su "dialéctica de la negatividad como principio activo y productivo", Hegel "aprehende el concepto de *trabajo*".[52] Pero mientras "el único trabajo que Hegel conoce y reconoce como tal es el trabajo mental abstracto",[53] Marx afirmaba que el trabajo —no sólo trabajo manual sino *también trabajo intelectual*— era praxis social concreta. En el tercer manuscrito Marx afirmaba:

> Pero también cuando trabajo *científicamente*,[54] etc., actúo *socialmente* porque actúo en cuanto *hombre*, pese a que sólo rara vez podré realizar esta actividad en directa comunidad con otros. No sólo el material de mi actividad me es previo como un producto social —al igual que el

[51] Lukács leyó por primera vez los *Manuscritos* de 1844 en 1930 y señaló el "efecto de *choc*" que sobre él ejercieron, en especial la distinción crítica de Marx entre alienación (*Entfremdung*) y realización (*Entäusserung*) en el proceso dialéctico de trabajo (*Historia y consciencia de clase*, pp. XXXVIII-XXXIX). A fines de la década de 1920, el Instituto de Frankfurt recibió copias fotostáticas de los primeros manuscritos de Marx. Se los envió David Ryazanov, director del Instituto Marx-Engels de Moscú, que por entonces los estaba compilando para la *Marx-Engels historisch-kritische Gesamtausgabe* (*MEGA*), de la cual era el editor. Ryazanov había pasado algún tiempo en Frankfurt a comienzos de 1930, era amigo del anterior Institut für Sozialforschung y había publicado un artículo en la revista del Instituto en 1930. Víctima de las purgas de Stalin, perdió su puesto en la década de 1930. (Jay, *The dialectical imagination*, pp. 13, 19.) Marcuse escribió un artículo sobre los *Manuscritos* en 1932: "Neue Quellen zur Grundlegung des historischen Materialismus."

[52] *Writings of the young Marx on philosophy and society*, trad. y ed. Lloyd D. Easton y Kurt H. Guddat (Garden City, N. Y., Doubleday, Anchor Books, 1967), p. 321.

[53] *Ibid.*, p. 322.

[54] La palabra alemana original *wissenschaftlich* alude a las ciencias humanas tanto como a las naturales; nótese el significado más específico de la traducción "científicamente".

lenguaje, en el que actúa el pensador—; también mi existencia *personal es* actividad social. Por eso lo que haga de mí mismo lo hago para la sociedad y la conciencia de mí con la que actúo es la de un ser social.[55]

EL ARTISTA COMO TRABAJADOR

Estuviera o no inspirado Adorno en los primeros escritos de Marx,[56] la noción de que los escritores y artistas eran trabajadores productivos, más cercanos al proletariado que a sus explotadores capitalistas, estaba ampliamente difundida entre los miembros del círculo de Berlín. Brecht se refería a los intelectuales llamándolos "trabajadores cerebrales" (*Kopfarbeiter*) y Benjamin escribió un artículo teórico acerca de "El autor como productor".[57] Si bien esta actitud apuntaba a desmitificar el culto burgués al artista, quien ya no era un creador sino un productor para el mercado, era también una protesta implícita contra la concepción de los intelectuales como meros voceros del Partido y de ahí contra la creciente represión intelectual representada en las purgas de Rusia durante los años treinta. El comunismo de Stalin y el fascismo hitleriano convergían en su condena a la degeneración del arte moderno.

El contraste entre la experiencia práctica de Lukács en el Soviet de Budapest y las discusiones de Adorno acerca de Marx con su círculo literario de Berlín se evidencia en su diferente concepción del papel de los intelectuales —según Lukács eran la *vanguardia* de la Revolución; según Adorno eran la *avant-garde* revolucionaria. A pesar del común origen renacentista-militar de ambas palabras, sus significados tomaban sentidos divergentes en la historia. Específicamente, la connotación militar del término *avant-garde* se había vuelto puramente metafórica durante el siglo XIX. Se aplicaba más a la praxis estética y literaria que a la sociopolítica. Y si en el período anterior a 1848 la *avant-garde* artística se alió con

[55] K. Marx y F. Engels, *Obras* (Barcelona, Buenos Aires, México, D. F., Grupo editorial Grijalbo, 1978), vol. 5, p. 380.

[56] No he hallado referencia a los *Manuscritos* de 1844 en los primeros escritos de Adorno, publicados o inéditos. Esto no es sorprendente, ya que Adorno raramente se refería a Marx de modo directo. Sin embargo, en un ensayo sobre Hegel de 1956, Adorno explícitamente reconoce que Marx fue el primero en ver el trabajo social como la esencia de la dialéctica del espíritu en Hegel, y cita los manuscritos como documentación. Véase Theodor W. Adorno, "Aspectos", *Tres estudios sobre Hegel,* trad. de Sánchez de Zavala (Madrid, Taurus, 1974), p. 35.

[57] "El autor como productor", en Benjamin, *Tentativas sobre Brecht* (*Iluminaciones III*), trad. J. Aguirre (Madrid, Taurus, 1975), pp. 115-34.

los políticos revolucionarios y esta alianza renovó luego del fracaso de la Comuna de París,[58] el subsecuente movimiento de *l'art pour l'art* demostró claramente que la política no era su característica esencial. La *avant-garde* rechazaba la tradición cultural burguesa, pero que este rechazo funcionara como protesta social era en muchos casos una consideración secundaria, o incluso totalmente inintencional. La noción de Lukács de la vanguardia del Partido implicaba que el papel del intelectual era de liderazgo e instrucción política, mientras que el modelo de la *avant-garde* era antiautoritario; el intelectual era un experimentador,[59] permanentemente desafiando al dogma; su liderazgo era más ejemplar que pedagógico.

En este sentido, el programa de Brecht de "refuncionalizar" (*umfunktionieren*) las técnicas estéticas modernas era importante: la creación estética era un sector de la producción, y el papel revolucionario del artista era el de transformar dialécticamente los avances técnicos dentro de su profesión, invirtiendo su función, transformándolos de herramientas ideológicas en herramientas para la liberación humana.[60] De allí se seguía, como Bloch escribió, que "no existe nada en la realidad creativa que no pertenezca al marxismo y a sus objetivos".[61] Lo que contaba no era el

[58] Renato Poggioli, *The theory of the avant-garde,* trad. Gerald Fitzgerald (Cambridge, Mass., Belknap-Harvard University Press, 1968), pp. 9 *ss.*

[59] *Ibid.*, pp. 135-136.

[60] Véase *supra,* cap. 1, p. 61. En este sentido el concepto de *Kopfarbeiter* de Brecht no era el mismo que el del Consejo de Trabajadores Mentales (*Rat der geistigen Arbeiter*) que Kurt Hiller fundó en Berlín durante la revolución de 1918. Aunque este último también estaba compuesto por artistas de la *avant-garde,* libres de tutela partidaria, se veía a sí mismo, como el Partido, como un grupo elitista que proporcionaba liderazgo y educación a las masas, más que como un grupo de trabajadores implicados en la toma revolucionaria de los medios de su propia producción. Naturalmente, el Consejo de Berlín (así como la revista de Franz Pfemfert, *Die Aktion*) pronto viró hacia una posición más ortodoxamente comunista, aunque Kurt Hiller protestara ante este viraje. (Véase George L. Mosse, *Germans and Jews* [Nueva York, Howard Fertig, 1970], pp. 189-190.)

[61] Ernst Bloch, "Bemerkungen zur Erbschaft dieser Zeit", *Von Hasard zur Katastrophe: Politische Aufsätze, 1934-1939,* posfacio de Oskar Negt (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1972), p. 64. En 1937 se inició en la revista *Das Wort* un debate sobre estética materialista entre Lukács y el círculo de Brecht de Berlín, centrado alrededor de una evaluación del expresionismo. Lukács sostenía que el expresionismo era decadencia burguesa, y que sólo podía ser interpretado críticamente, como ideología; apoyaba el "realismo social" de novelistas como Balzac o Thomas Mann, y condenaba a novelistas experimentales como Joyce, Proust, Kafka y Dos Passos. Brecht, Bloch y otros defendían las técnicas de estos novelistas —monólogo interior, montaje, distancia— afirmando que podían ser "re-

origen burgués de las técnicas, sino la *actitud crítica* que el intelectual les aportaba. Esto era lo que Adorno tenía en mente cuando denominaba práctica dialéctica al trabajo del artista o del teórico.

De esta concepción emergía un significado totalmente nuevo de los conceptos marxistas de "fuerzas productivas" y "relaciones de producción" (*Produktivkräfte, Produktionsverhältnisse*). En los artículos sobre música de Adorno de los años treinta, "fuerzas productivas" no hacía referencia a la industria musical, ni a la producción de la música como empresa económica, sino a las técnicas de composición y al material musical tal como se desarrollaba históricamente; y "relaciones de producción" no significaba la relación entre capitalista y obrero, ni entre director y músico (no hay mención de algo tan mundano como un sindicato de músicos), sino la relación entre el compositor (o el director, músico o auditorio) y la propia música. Los artículos de Adorno se referían a la "producción" musical en el sentido de la composición, la "reproducción" en el sentido de la interpretación del músico y el director, y "consumo" en el sentido de la acogida del auditorio.[62] Del mismo modo, cuando Horkheimer hablaba de las fuerzas productivas de la teoría científica, restringidas por el "proceso histórico", se refería a la tendencia a reprimir el trabajo teórico crítico del orden social.[63] Para la "teoría crítica" del Instituto de Frankfurt bajo la dirección de Horkheimer, era central la creencia de que los métodos teóricos

funcionalizadas" en instrumentos de iluminación crítica y utilizadas para producir arte "social realista", tal como ellos lo entendían. (Véase Werner Mittenzwei, "Marxismus und Materialismus: Die Brecht-Lukács Debatte", *Das Argument 46*, 10, 1/2 [marzo de 1968], pp. 12-43.)

[62] Véase Adorno, "Musikpädagogische Musik", *Adorno und Krenek: Briefwechsel*, p. 217.

[63] Max Horkheimer, "Observaciones sobre ciencia y crisis" (1932), *Teoría crítica*, trad. E. Albizu y C. Luis (Buenos Aires, Amorrortu, 1974). Horkheimer afirmaba que esta posición era la del propio Marx: "La ciencia, en la teoría de la sociedad sostenida por Marx, figura entre las fuerzas productivas del hombre" (*ibid.*, p. 15). En realidad, ésta era la temprana posición de Marx en el pasaje de los manuscritos de 1844 citado anteriormente. Pero el joven Marx hablaba ontológicamente de la ciencia humana, de su "ser-especie" (y Horkheimer, así como Adorno, eran críticos de la ontología). Cuando Marx abandona esta orientación feuerbachiana, cuando descubre al proletariado como sujeto histórico, todos estos recursos productivos del "hombre" necesitan ser analizados concretamente, tal como existen en la estructura socioeconómica capitalista, y esto significa un análisis *económico* de, p. ej., la ciencia como un sector de la producción capitalista (financiamiento de la investigación, utilización económica de la ciencia, etc.). Ni Adorno ni Horkheimer ni Benjamin tenían ningún interés en (o conocimiento de) la economía, esa "lúgubre ciencia" que Marx consideraba esencial.

burgueses, "como un instrumento material de producción", podían refuncionalizarse en herramientas liberadoras.[64]

Pero ¿cuáles eran los criterios de esta refuncionalización? ¿Cómo podía saberse si el material técnico de la teoría o del arte habían sido "liberados"? En este punto Adorno y Brecht se separaron. En 1930 Adorno todavía podía escribir un comentario favorable del drama de Brecht *Mahagonny,* con su mensaje político marxista. Y compartían, frente a Lukács, no sólo la afirmación de las técnicas modernas,[65] sino también la creencia de que el arte válido (y la teoría) *revelaba* las contradicciones sociales antes que presentar la resolución estética de las mismas; por lo tanto el trabajo intelectual debía enfocarse como una serie de experimentos o "intentos" (*Versuche*) más que como la construcción de sistemas englobadores. Pero, hacia fines de 1930, con el efecto polarizador de la crisis económica, Brecht escribió justificando la subordinación del artista a los imperativos prácticos: "No: ni los artistas ni sus historiadores pueden ser declarados libres de culpa por nuestras condiciones, ni tampoco pueden ser relevados del deber de trabajar para modificar las condiciones."[66] En el otoño de ese mismo año, Adorno dejó sentada su posición al renunciar al comité editorial de *Anbruch,* una revista musical de la *avant-garde* vienesa, cuando ésta se acercó al partido comunista y adoptó la tesis de que sólo la música intencionalmente política tenía significado. Escribió a Krenek: "Rompí mi contrato con *Anbruch* porque los editores quieren transformarla en un puro órgano de propaganda y me habrían quitado hasta la más modesta libertad intelectual..."[67]

Tanto Adorno como Brecht estaban de acuerdo en que el

[64] Horkheimer, *ibid.,* p. 238.

[65] Véase n. 61.

[66] Bertolt Brecht, *Über Politik und Kunst,* ed. Werner Hecht (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1971), p. 18. A mediados de los años veinte, Brecht pensaba diferente: "En mi opinión es seguro que el socialismo, y por cierto de tipo revolucionario, cambiará la cara de nuestro país en nuestra época... En lo que concierne a los artistas, considero mejor para ellos hacer lo que tienen ganas de hacer sin preocuparse: de otro modo no podrán producir buenos trabajos." (*Ibid.,* p. 11.)

[67] Carta de Adorno a Krenek, 8 de octubre de 1930, *Adorno und Krenek: Briefwechsel,* p. 20. La siguiente nota apareció en la edición de enero de 1931: "El Dr. Theodor Wiesengrund-Adorno ha abandonado el comité editorial de *Anbruch,* del cual formó parte durante dos años, en términos amistosos. Seguirá haciendo llegar a *Anbruch* sus valiosas contribuciones." (*Anbruch,* 13, 1 [enero de 1931]: 18.) En realidad sólo apareció un artículo de Adorno en 1931, y tres durante 1932. La misma edición de enero alababa la obra de Brecht *Die Massnahme,* en particular los coros proletarios de Hanns Eisler, que Adorno atacó en 1932 (véase *infra,* p. 99).

objetivo del trabajo intelectual era la iluminación crítica, liberar la "conciencia" del velo de la ideología burguesa, pero la cuestión era: ¿cuál conciencia? ¿la de los teóricos y artistas o la del proletariado? Brecht optó por el proletariado, afirmando que el artista debía aliarse a la causa de los obreros y apelar a la conciencia del proletariado empíricamente existente con miras a la educación política. Pero Adorno insistía en que el criterio para el arte no podía ser su efecto político en la audiencia.[68] Benjamin quedó entre ambos. Como Adorno, fue inicialmente atraído hacia el materialismo dialéctico por su valor de verdad más que por sus efectos políticos, pero la influencia de Brecht comenzó a hacerse notar. En 1934 Benjamin escribió que la validez política de la necesidad implicaba la validez estética.

> ...que la tendencia de una obra literaria sólo podrá concordar políticamente, si literariamente concuerda también. Es decir, que la tendencia política correcta incluye una tendencia literaria.[69]

Por un lado, entonces, apoya la posición de Adorno de que la solidaridad del escritor con el proletariado "no puede ser sino mediada":[70] su lugar en la lucha de clases está determinado, no por su actitud hacia el proletariado, sino por "su posición en el proceso de producción".[71] Por otro lado, argumentaba como Brecht, que el compromiso político era una condición necesaria, si no suficiente, para el trabajo intelectual válido.[72] Concluía que lo único que se le exigía al escritor era:

> ...la exigencia de *cavilar*, de reflexionar sobre su posición en el proceso de producción. Podemos estar seguros: esta reflexión lleva en los escritores *que importan*, esto es, en los mejores técnicos de su especialidad, más tarde o más temprano a averiguaciones que de la manera más sobria fundamentan su solidaridad con el proletariado.[73]

Pero el menosprecio de Benjamin de las diferencias entre Adorno y Brecht era una expresión de deseos.[74] Los artistas más innova-

[68] La polémica duró varios años, pero hacia mediados de la década de 1930 sus diferencias habían alcanzado niveles de hostilidad, fundamentalmente porque Adorno consideraba nociva la influencia de Brecht sobre Benjamin (véase cap. 8).

[69] Benjamin, "El autor como productor" (1934), *Tentativas sobre Brecht*, p. 118.

[70] *Ibid.*, p. 133.

[71] *Ibid.*, p. 124.

[72] *Ibid.*, p. 125.

[73] *Ibid.*, p. 132.

[74] Probablemente Benjamin lo sabía. Este ensayo fue escrito para ser pre-

dores técnicamente estaban a menudo alejados de la política, no eran comprendidos por el público burgués, y mucho menos por el proletariado. Adorno no se engañaba acerca de estas cuestiones, y como lo testimonian sus cartas a Benjamin[75] y sus reiteradas admoniciones, permaneció claramente del lado del artista innovador.

Para él el ejemplo era la música de Schönberg. No tenía intención política consciente, y absolutamente ningún atractivo para un auditorio proletario. Brecht comparaba la música de Schönberg con el relincho de un caballo a punto de ser sacrificado para hacer salchichas.[76] Hanns Eisler, quien se había formado con Schönberg y colaboraba ahora con Brecht, se lamentaba:

> [Schönberg] dijo alguna vez: "Como no suena bien una sala de conciertos vacía, parece ser necesario que los oyentes estén allí." En otras palabras: los aguanto de algún modo, en tanto material, pero puedo arreglármelas sin ellos.[77]

A pesar de todo, durante la década de 1930 Adorno no sólo continuó defendiendo la nueva música pese a su autonomía política; consideraba como auténticamente dialéctico al procedimiento composicional de Schönberg.[78]

Irónicamente, fue Lukács quien proporcionó a Adorno una justificación para su posición contra Brecht. Lukács había afirmado que la conciencia revolucionaria correcta no podía confundirse con la conciencia empíricamente existente de la clase obrera y que por lo tanto se justificaba una élite de Partido; Adorno utilizó el mismo argumento para justificar una élite intelectual, argumentando que si la comprensión de la nueva música se limitaba

sentado (el 27 de abril de 1934) en el Instituto para el Estudio del Fascismo, de París, un frente organizativo comunista, y las abiertas simpatías hacia la Unión Soviética del discurso (*ibid.*, pp. 88, 102) podían estar oportunísticamente motivadas. En cualquier caso, sus propios escritos no seguían de modo consistente el enfoque expresado aquí. Sabía que no debía enviarle el ensayo a Adorno, en tanto alababa la música proletaria de Eisler que Adorno había criticado (véase *infra*, p. 99), y, embarazado, olvidó enviárselo a Scholem, quien habitualmente recibía copias de todos sus trabajos (véase Gershom Scholem, *Walter Benjamin, Die Geschichte einer Freundschaft* [Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1975], p. 250.)

[75] Adorno, *Über Walter Benjamin*, pp. 116, 128, 131-132, 141-142.

[76] Hans Bunge, *Fragen Sie mehr über Brecht: Hanns Eisler im Gespräch* (Munich, Rogner & Bernhard; 1970), pp. 29-31.

[77] *Ibid.*, p. 43.

[78] Theodor W. Adorno, "Der dialektische Komponist" (1934), *Impromptus: Zweite Folge neugedruckter musikalischer Aufsätze* (Frankfurt am Main, ed. Suhrkamp, 1969), pp. 39-44. Este artículo se discute en detalle en el cap. 8.

a un auditorio exclusivo, "entonces ello es culpa de la estructura social y no del artista experimental".[79] De modo más importante, Lukács inintencionadamente reafirmó la posición de Adorno de otro modo. *Historia y conciencia de clase* había tratado de demostrar que la estructura-mercancía había permeado el "material" sobre el que trabajaba el pensador o el artista —no sólo su contenido sino también su forma. El argumento de Adorno era en lo esencial el siguiente: si la tradición intelectual burguesa, si la filosofía y el arte, reflejaban la estructura de la mercancía de la sociedad capitalista, entonces el material contenía en sí mismo los problemas de la sociedad traducidos de un modo diferente. Cuando el "obrero" intelectual se enfrentaba a los problemas técnicos de su disciplina, estaba tratando, en una forma mediatizada, con los problemas de la totalidad social:

> [la música] cumple más adecuadamente su función social cuando, en su propio material y de acuerdo a sus propias reglas de forma, logra articular en las más íntimas células de su técnica los problemas sociales que trae consigo todo el tiempo. En este sentido la tarea de la música en tanto arte es específicamente análoga a la de la teoría social.[80]

Si los problemas intelectuales (como afirmaba Lukács) reflejaban los antagonismos de la estructura social, entonces no había necesidad de trascender la división del trabajo y asumir una conciencia proletaria "imputada". Paradójicamente, en realidad el trabajador intelectual podía servir mejor al proletariado permaneciendo como intelectual. Desde este punto de vista, podía argumentarse que el artista o el teórico que intencionalmente manipulaba su material para lograr un efecto político particular era en realidad un idealista que ignoraba las demandas objetivas del históricamente desarrollado y socialmente mediado material de su oficio. De allí que Adorno pudiera afirmar:

> ...solitaria y aisladamente el compositor cumple con las demandas sociales; la propia sociedad habita en células íntimas de los problemas técnicos, y más legítimamente registra sus demandas cuanto menor es

[79] Theodor Wiesengrund-Adorno, "Exkurse zu einem Exkurs", *Der Scheinwerfer: Blätter der Städtischen Bühnen Essen*, 5, 10 (1932): 17. Véase su afirmación de 1930 en el sentido de que si al público no le gusta tanto Ravel como Stravinsky o Strauss "ello no prueba nada en contra de Ravel, sino en todo caso algo contra la sociedad..." (Theodor W. Adorno, "Ravel" [1930], *Moments musicaux: Neugedruckte Aufsätze, 1928 bis 1962* [Frankfurt am Main, ed. Suhrkamp, 1964], p. 68.)

[80] Theodor Wiesengrund-Adorno, "Zur gesellschaftlichen Lage der Musik", parte 1, *Zeitschrift für Sozialforschung* 1, 1/2 (1932): 105.

la presión exterior, arbitraria, y la compulsión de la regla de la forma [*Formgesetz*].[81]

La revolución de Schönberg en música, la negación "dialéctica" de la tonalidad que había sido la forma burguesa de música, proporcionó el modelo para aquello que Adorno esperaba realizar en la filosofía, su ámbito propio de "producción" intelectual. El programa que delineó en su conferencia inaugural de 1931 invocaba la negación dialéctica del idealismo, la forma burguesa de la filosofía:

No temo que se me reproche una infructuosa negatividad... Si la interpretación filosófica en realidad sólo puede prosperar dialécticamente, entonces el primer punto de ataque dialéctico es una filosofía que cultiva precisamente aquellos problemas cuya remoción es más necesaria que la adición de una nueva respuesta a las muchas que ya se han dado... Una real ***transformación de la conciencia filosófica*** sólo puede prevalecer dentro de la más estricta comunicación dialéctica con los más recientes intentos de solución de la filosofía y de la terminología filosófica.[82]

Debemos subrayar que Adorno jamás identificó praxis teórica con praxis política revolucionaria. Una "transformación de la conciencia filosófica" (o un "cambio de la conciencia musical")[83] no provocaría una transformación en las condiciones sociales reales. Esta última podría producirse "sólo socialmente, transformando la sociedad".[84] La contribución de la teoría o del arte y su interpretación, su "gesto transformador",[85] consistía en robarle al presente su justificación ideológica. El objetivo de Adorno era la "explosión de la reificación".[86] Su ataque crítico apuntaba al desgarramiento

[81] Adorno, "Musikpädagogische Musik" (1936), *Adorno und Krenek: Briefwechsel*, pp. 215-216.

[82] Adorno, "Die Aktualität der Philosophie" (1931), *GS* 1, pp. 339-340 (subrayado nuestro). La diferencia entre esta filosofía y la nueva música era que el lenguaje musical no era conceptual y por lo tanto no podía ser leído directamente en términos de su función *social* revolucionaria. Ésta era para Adorno la función de la crítica. En este punto estaba en deuda con el trabajo de Benjamin sobre el concepto de crítica estética en Novalis y Schlegel: la "verdad" expresada en la obra de arte no se revelaba hasta que el crítico no la transformaba en discurso. Véase Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1ª ed., 1920), ed. Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1973.)

[83] Adorno, "Der dialektische Komponist" (1934), *Impromptus*, p. 40.

[84] Adorno, "Zur gesellschaftlichen Lage der Musik", parte 1 (1932), p. 104.

[85] Adorno, "Die Aktualität der Philosophie" (1931), *GS* 1, p. 338.

[86] Adorno, "Musikpädagogische Musik" (1936), *Adorno und Krenek: Briefwechsel*, p. 220.

del velo ideológico de la reificación que ocultaba el conocimiento verdadero de la realidad social. Esta concepción del papel de la praxis intelectual significaba el reconocimiento de las limitaciones de la teoría, más que de su omnipotencia. En este punto se diferenciaba de los hegelianos de izquierda, con quienes ha sido a menudo comparado críticamente, debido a la ausencia en su teoría de un concepto de proletariado. En 1932 Adorno escribió a Ernst Krenek criticando la posición "burguesa" que "considera que el mundo es un producto del Entendimiento, modificable por medio del Entendimiento, en tanto ambos se entrelazan mutuamente y la modificación sólo puede ser concebida en la dialéctica entre ambos".[87]

Sin embargo, debemos admitir que Adorno jamás explicó del todo la naturaleza de la relación entre teoría y cambio social. Parece claro que veía en la negatividad crítica una fuerza creativa en sí misma, creía que a través de su propia fuerza podía al menos alcanzar el conocimiento de la verdad, y que la transformación resultante en la "conciencia" conduciría de algún modo a la praxis social. Su carta a Krenek continuaba:

> Aquí estaría de acuedo con lo que Benjamin afirma respecto a la cicatriz en el cuerpo de la sociedad, o sea nosotros los intelectuales: por supuesto sin olvidar lo que Kierkegaard dice sobre la desesperación en *Sygdommen til döden,* es decir que la enfermedad, dialécticamente, es al mismo tiempo la cura.[88]

Pero, precisamente, ¿qué conciencia iba a ser transformada? Obviamente la del intelectual, pero ello solo no era condición suficiente para la revolución de la sociedad. Si los intelectuales eran la *avant-garde,* entonces ¿a quiénes guiaban?

EL EJEMPLO DE LA MÚSICA REVOLUCIONARIA

Para ilustrar este problema, así como los elementos que distinguían su noción de praxis intelectual de la Lukács por un lado y de la de Brecht por otro, nada mejor que su artículo "Zur gesellschaftlichen Lage der Musik" ("Sobre la situación social de la música"), de 1932. Fue la primera contribución de Adorno a la revista del Instituto de Horkheimer, *Zeitschrift für Sozialforschung.*[89] Dise-

[87] Carta de Adorno a Krenek, 30 de septiembre de 1932, *ibid.,* p. 37.
[88] *Ibid.*
[89] El artículo fue publicado en dos partes, la primera de las cuales fue

ñaba una estética materialista de la música, y como la práctica composicional era su modelo para la práctica filosófica, este análisis demuestra la naturaleza de su interpretación de Marx, así como las dificultades intelectuales a que lo condujo. El artículo comienza con una afirmación inequívocamente lukácsiana: "El papel de la música en el proceso social es exclusivamente el de una mercancía; su valor es el del mercado."[90] Adorno reconocía que en sí misma no era nueva esta naturaleza de mercancía de la música.[91] Pero mientras durante el siglo XIX el hacer música formaba parte de la vida privada de las familias burguesas, hoy, "con la tecnología de la radio y el cine propiedad de poderosos monopolios, y con un ilimitado acceso al aparato de propaganda capitalista",[92] se ha transformado casi exclusivamente en un hecho del mercado. Como mercancía específicamente capitalista, se había reificado. Su valor de uso se había subsumido completamente en su valor de cambio, y eso era la causa, según Adorno, de la alienación de la música de su público burgués.[93] Pero, en lugar de simplemente lamentar esta condición, Adorno encontró en ello un momento positivo o daba a la música un grado de autonomía y por lo tanto de

la más significativa. Está considerado como uno de los ensayos teóricos más importantes de Adorno, aunque éste tenía reservas en relación a su redición porque allí se argumentaba más por analogía que dialécticamente: "simplemente equipara el concepto de producción musical con la prioridad de la esfera económica de producción, sin considerar cómo aquello que se llama la producción musical ya presupone la producción social, y es tan dependiente como separada de ésta. Esto sólo impulsó al autor a no reeditar este ensayo, el borrador de una completa sociología de la música". (Theodor W. Adorno, *GS*, vol 14: *Dissonanzen: Einleitung in die Musiksoziologie*, ed. Rolf Tiedemann [Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1973], p. 425.)

[90] Adorno, "Zur gesellschaftlichen Lage der Musik", parte 1 (1932), p. 103.

[91] En una carta a Krenek, Adorno explicaba: "el carácter de mercancía de la música no está determinado por el mero hecho de ser intercambiada, sino por ser *abstractamente* intercambiada, como explica Marx la estructura de la mercancía; es decir que no existe una relación de intercambio inmediata, sino una relación 'reificada' ". (Carta de Adorno a Krenek, 30 de septiembre de 1932, *Adorno und Krenek: Briefwechsel*, p. 36.)

[92] Adorno, "Zur gesellschaftlichen...", p. 103.

[93] En otro artículo señalaba que esto no era culpa del compositor: "Si cumplir con las exigencias materiales [de la música] hace imposible crear un vínculo social, entonces la razón está... en el hecho de que las relaciones de poder presentes en la sociedad no permiten que el arte sea un vínculo social, en especial el arte que contiene una verdad esencial [*Wahrheitsgehalt*]." (Ernst Krenek y Theodor Wiesengrund-Adorno, "Arbeitsprobleme des Komponisten: Gespräch über Musik und soziale Situation" [1930], *Adorno und Krenek: Briefwechsel*, p. 192.)

potencial revolucionario, ya que si la música intentaba superar su alienación acomodándose al público, sólo contribuía a "encubrir la situación".[94] La alienación de la música, era entonces el sello de su no participación en el *status quo* burgués. No tenía sentido apelar al proletariado, cuya conciencia se había estupidizado tanto como la de la burguesía: "Así como la teoría trasciende la conciencia presente de las masas, así debe hacer la música."[95] En lugar de intentar restablecer la inmediatez del arte, la preocupación pertinente de la música era su propio material: "aquí y ahora la música no puede hacer nada más que presentar las antinomias sociales al interior de su propia estructura, que también es responsable de su aislamiento".[96] Si la música, como la teoría, no podía cambiar las condiciones sociales, podía al menos articular aquellas condiciones, antes que perpetuar una ideología falsa:

> La música que pretenda justificar su derecho a existir hoy debe poseer, en cierto sentido, el *carácter de conocimiento*. Dentro de su material, ella debe articular los problemas que el material —nunca puramente natural en sí, sino producido sociohistóricamente— le presenta; la solución que allí encuentra la música es como la de la teoría: en ellas hay contenidos postulados sociales cuya relación con la praxis debe ser altamente mediatizada y difícil, y que de ningún modo puede ser fácilmente descubierta. . .[97]

La música, como la teoría, debía satisfacerse con una relación dialéctica y no inmediata con la praxis. Incluso la música progresista no debía ser vista "como 'de una sociedad sin clases' o como la música del futuro. . . sino como la música que cumple más adecuadamente su función dialéctica cognitiva [*Erkenntnisfunktion*]".[98] Como en el caso de su programa para la filosofía, Adorno sostenía que la contribución revolucionaria de la música era una función de su negatividad crítica:

> La protesta extraordinariamente violenta que dicha música debe enfrentar en la sociedad actual. . . parece sugerir en cambio que la función dialéctica de esta música ya se hace sentir en la práctica, aunque sólo de manera puramente negativa, como "destrucción".[99]

[94] Adorno, "Zur gesellschaftlichen Lage der Musik", parte 1 (1932), p. 104.

[95] *Ibid.*, p. 106.

[96] *Ibid.*, p. 105.

[97] *Ibid.*

[98] *Ibid.*, p. 106.

[99] *Ibid.*, pp. 106-107.

Al analizar algunas de las tendencias específicas de la música contemporánea, Adorno demostraba que la relación entre música y fuerzas sociales progresistas no era evidente en sí misma, sino que debía ser interpretada en cada caso, y ésta era la función de la crítica. Atacaba violentamente a la *Gemeinschaftsmusik*, que intentaba despertar en la gente el sentido de comunidad (*Gemeinschaft*) que las condiciones sociales les negaban. Relacionada con el movimiento general *Gemeinschaft* de Weimar (que tenía muchas similitudes con la apolítica protesta contracultural de la juventud en la década de 1960),[100] este tipo de música volvía a las formas preclásicas sosteniendo que el clasicismo burgués era demasiado individualista en su instrumentación y demasiado "subjetivo" en su utilización del desarrollo temático en comparación con la "objetividad" del barroco. Los músicos adaptaban textos musicales preclásicos para ser ejecutados por grupos *amateurs* de *Wandervögel*, quienes, armados de sus grabadoras en su retorno a la naturaleza, creían que podían eliminar los problemas sociales autoeliminándose de la sociedad.[101]

Adorno criticaba a la *Gemeinschaftsmusik* por ignorar la especifidad histórica de la música y del proceso de composición. La *Gemeinschaftsmusik* era "reaccionaria en su técnica musical [*innermusikalisch reaktionär*]".[102] Rechazaba "por 'intelectual' o 'individualista' el movimiento dialéctico ulterior del material musical", y en cambio trataba de reinstaurar una relación inmediata entre música y sociedad, intento basado en un "inferior concepto estático de naturaleza".[103] Adorno sostenía que en lugar de tratar de volver a un "nivel primitivo, pre-individualista", se debía reconocer en la música burguesa 'un escalón necesario en la liberación de la

[100] Aquí estaban raíces del rechazo de Adorno a la contracultura de los años 60. Adorno era perfectamente consciente de la impotencia de estas protestas contra el fascismo. En 1936 escribió: "Los músicos [de la *Gemeinschaftsmusik*] conservan en una isla el ruido ofensivo de los *Wandervögel*, hace mucho tiempo ahogado en el continente político." (Adorno, "Musikpädagogische Musik", *Adorno und Krenek: Briefwechsel*, p. 220.) Para una discusión acerca de los orígenes del movimiento *Gemeinschaft* y de su contribución al surgimiento del fascismo, véase Karl Dietrich Bracher, *Die Auflösung der Weimarer Republik, Schriften des Instituts für politische Wissenschaft*, vol. 4 (Villingen-Schwarzwald, Ring Verlag, 1960), pp. 128-148.

[101] Existía una crucial distinción entre la "deserción" de la sociedad y la propuesta de "no participación" de Adorno. La primera era un intento de olvidar a la sociedad; la segunda un intento de *conocerla* a través de la reflexión crítica.

[102] Adorno, "Zur gesellschaftlichen Lage der Musik", parte 1 (1932), p. 123.

[103] *Ibid.*

música para los hombres" y por lo tanto, que sólo podía ser trascendida dialécticamente, corregida desde dentro por medio de sus propias "contradicciones inmanentes".[104] Sostenía que Stravinsky y Hindemith, sostenedores de la *neue Sachlichkeit* (nueva objetividad) en la música, eran culpables de un tratamiento igualmente ahistórico del material, al afirmar que la "objetividad" de las formas musicales permite su utilización en cualquier época histórica. Aunque Stravinsky utilizaba medios musicales modernos, los fusionaba con "modelos antiguos y supuestamente eternos", de modo que les quitaba su especificidad histórica. Adorno sostenía que este "objetivismo" era en realidad subjetivismo: cuando el artista tiene libre acceso a todas las formas musicales, presentes y pasadas, la opción real se transforma en una cuestión de arbitrariedad subjetiva. Solía hacer una ofensiva comparación:

> Así como en el fascismo una "élite dirigente", los capitalistas monopolistas, gobierna el "organismo" social, así el compositor soberano gobierna libremente sobre el así llamado organismo musical; cuándo introducir una disonancia, cuándo debe resolverse una nota suspendida: esto no se decide por un esquema previo... ni por la inmanencia de la estructura... sino sólo por la voluntad, es decir, por el "gusto" del compositor.[105]

Adorno no se refería a la posición política del compositor, sino a lo que consideraba una estructura similar (la autoridad arbitraria) entre las relaciones de poder fascistas y la relación de este tipo de compositores con el material. Como escribió: "La interpretación social de la música no se refiere a la conciencia individual de los autores, sino a la función de sus obras."[106]

En tanto la disonancia y la discontinuidad formal reflejaban antagonismos sociales, podían funcionar como protesta progresista, en comparación con las tradicionales armonías conciliadoras y las formas totalizadoras que sólo servían para enmascarar estos antagonismos. Sin embargo, advertía Adorno, el solo uso de disonancias no era suficiente. Por ejemplo, el uso ahistórico de la disonancia en Stravinsky tenía el efecto de afirmar el carácter eterno y natural de los antagonismos sociales. En el caso de las obras de Hindemith, combinaban medios musicales modernos con reglas de composición tradicionales y absolutamente incompatibles, contradicción que privaba a la música de validez: el "contraste entre motivos materiales fortuitos y reglas formales probadas, entre la fundamental

[104] *Ibid.*
[105] *Ibid.*, p. 116.
[106] *Ibid.*, p. 117.

no-repetición de los elementos musicales y las formas de repetición que los unían externamente" señalaba "la fachada falsa... de la *neue Sachlichkeit*".[107]

En contraste, Schönberg evitaba esta imposición no dialéctica de la voluntad del compositor sobre su material. Su individualismo no era arbitrario porque estaba controlado por las exigencias del propio material. La forma de la música era verdaderamente objetiva, "no impuesta sobre el material desde afuera, sino extraída de su interior..."[108] Schönberg, a pesar de su aislamiento de la sociedad y su sarcasmo por el público, podía escribir la música más socialmente progresista:

> Si no se confina al esotérico Schönberg en una especializada y socialmente irrelevante historia de la música como *Geistesgeschichte*, si fuera posible en cambio proyectar sobre la dialéctica social la dialéctica de su material, entonces la tarea se justifica en tanto él encuentra, en la forma de problemas en el material que extrae y desarrolla, los problemas de la sociedad que ha producido ese material y que presenta en él, como problemas técnicos, sus contradicciones sociales.[109]

Sin embargo Adorno no tenía una posición acrítica frente a la música de Schönberg. Anticipando su crítica posterior al sistema dodecatónico,[110] desafió explícitamente la utilización por parte de Schönberg de formas cerradas:

> Sin embargo, sobre todo es cuestión de preguntarse si el ideal de la obra de arte cerrada y equilibrada, que Schönberg tomó del clasicismo y que conservó lealmente, puede todavía reconciliarse con los medios que él cristalizó, si este ideal, como el de totalidad y cosmos, puede todavía mantenerse.[111]

Adorno tampoco rechazaba de plano la posible validez de las composiciones que intencionalmente se planteaban como crítica social. Este polémico tipo de música podía ser realmente valorado de manera positiva, siempre que su intención se limitara a la negatividad crítica, a la exposición de las contradicciones sociales, sin pretensión alguna de que la música pudiese resolverlas. En ese

[107] *Ibid.*, p. 120.

[108] *Ibid.*, p. 111.

[109] *Ibid.*

[110] Cf. Theodor W. Adorno, *Philosophy of modern music*, trad. Anne G. Mitchell y Wesley V. Blomster (Nueva York, The Seabury Press, 1973).

[111] Adorno, "Zur gesellschaftlichen Lage der Musik", parte 1 (1932), p. 112. Adorno rechazaba las formas estéticas cerradas y armoniosas porque oscurecían la naturaleza fragmentaria y antagónica de la realidad, y esta posición era compartida por Brecht, en contra de Lukács.

sentido, Adorno alababa a su amigo Kurt Weill, compositor de la música para la *Ópera de tres centavos* y *Mahagonny* de Brecht. La música de Weill era "incuestionablemente. . . la única [música] hoy de efectividad social y polémica real, en tanto se mantiene en la cima de su negatividad. . ."[112] La utilización del material musical por Weill impactaba al público más allá de su complacencia:

No le entrega a la gente para su uso [*Gebrauch*] una música artificial primitivizada; sostiene su propia música de uso [*Gebrauchsmusik*] frente a ellos en el espejo distorsionador de su proceder artístico y la despliega como mercancía.[113]

La utilización por parte de Weill del principio surrealista del montaje quebraba la "forma superficial 'orgánica' de neoclasicismo":

El impacto con el que el procedimiento composicional de Weill presenta los medios de composición habituales, sobrepuestos, como un fantasma, se transforma en el horror de la sociedad de la que brotan, y al mismo tiempo llega a ser la negación de la posibilidad de una positiva *Gemeinschaftsmusik*. . .[114]

Pero Adorno veía el peligro de que la música de Weill no pudiera mantener su negatividad crítica, precisamente a causa de su compromiso social. Cuando la música se hacía afirmativa, aun cuando su afirmación fuese una expresión de solidaridad con el proletariado, se hacía difícil distinguir su glorificación del colectivo de la *Gemeinschaftsmusik*. Ésta, afirmaba Adorno, había sido la suerte corrida por los coros proletarios de Hanns Eisler, que afirmaban como "positiva" a la conciencia proletaria "ya aquí y ahora".[115] El asimilar la música de Eisler a la *Gemeinschaftsmusik* constituía una fuerte crítica, para la cual Adorno se apoyaba en Marx:

Por lo tanto no se reconoce que precisamente aquellas exigencias hacia las cuales se supone se orienta la producción [según Eisler], simplicidad, efectividad colectiva como tal, están necesariamente referidas a un nivel de conciencia tan marcado y regido por la dominación de clase —nadie lo formuló más tajantemente que Marx— que este nivel, si la producción se monta unilateralmente sobre él, se transforma en una estorbo para las fuerzas de la producción musical.[116]

[112] *Ibid.*, p. 122.
[113] *Ibid.*
[114] *Ibid.*
[115] *Ibid.*, p. 123.
[116] *Ibid.*, p. 124.

Adorno no cuestionaba "el valor agitativo y por lo tanto el derecho político de la *Gemeinschaftsmusik* proletaria ni el de los coros de Eisler";[117] lo que cuestionaba era su derecho estético:

> Sin embargo, tan pronto como esta música se aleja del frente de la acción inmediata... y se erige como forma de arte, es innegable que las formas producidas no pueden compararse con la producción burguesa, y que se presentan como una cuestionable mezcla compuesta de migajas burguesas, estilos formales superados, literatura coral de la pequeña burguesía y migajas de una "nueva" música progresista a los que se sustrae a través de esta mezcla de la agudeza del ataque y de la validez de cualquier formulación técnica.[118]

Pero, por supuesto, aquí estaba la cuestión. Aceptando que el optimismo de Benjamin estaba fuera de lugar, aceptando que la tendencia política correcta y la tendencia estética correcta no necesariamente convergían,[119] la cuestión era: ¿producir un arte sociohistóricamente válido, o transformar la realidad social? La insistencia de Adorno sobre el trascender las formas culturales burguesas desde dentro en lugar de apoyar su liquidación desde afuera, su insistencia en la relación mediatizada entre praxis intelectual y praxis política, puede haber sido lógicamente consistente. Puede haber proporcionado un método crítico, incluso políticamente relevante, de análisis estético. Puede haber permitido percepciones "marxistas" de las similitudes estructurales entre la relación del compositor y su material y las relaciones de la totalidad social. Pero ¿dónde estaba el enlace entre estos análisis "dialécticos", "materialistas" y la praxis política revolucionaria? En ningún otro lugar fue tan firme Adorno como en su afirmación:

> ...alguien que sin compromiso, es decir, aquí y ahora, trabaja solitariamente sobre su material, sirve a un colectivo verdadero mucho mejor que alguien que se somete a las exigencias de lo que existe actualmente y por eso, a pesar de las apariencias colectivas, olvida las exigencias so-

[117] *Ibid.*

[118] *Ibid.*

[119] Véase el ensayo citado en la anterior nota 69. En este ensayo Benjamin citaba a Eisler con aprobación: " 'La música sin palabras sólo en el capitalismo ha cobrado su gran importancia y su expresión plena.' Es decir, que la tarea de modificar el concierto no resulta posible sin la colaboración de la palabra. Ésta es la única que, como formula Eisler, puede operar la transformación de un concierto en un mitin político. Con la pieza didáctica *Medidas tomadas* han demostrado Brecht y Eisler que semejante transformación representa de hecho un tenor sumamente elevado de la técnica musical y literaria." (*Ibid.*, pp 127-128.)

ciales que surgen de su esfera estética propia, es decir, de su trabajo y sus problemas.[120]

Pero si este argumento contenía un elemento de verdad, si un "colectivo verdadero" era más que una esperanza utópica, debía basarse en una potencialidad presente. Adorno escribió en 1936:

> El desarrollo de las fuerzas musicales de producción como libre disposición humana del material natural, como la emancipación de la libertad de las condiciones naturales, no será posible para aquellos cuya conciencia está en sí trunca por los mecanismos [sociales]; al principio, por lo tanto, sólo unos pocos. El concepto de *avant-garde* tiene significado tanto estética como realmente.[121]

Pero esto plantea nuevamente el interrogante: ¿precisamente a quién conducía la *avant-garde?* La respuesta sólo puede ser: a aquellos que entendían las complejidades de la técnica intelectual, es decir, otros intelectuales. Adorno hablaba de esos "pocos" que habían escapado del tronchamiento de conciencia perpetrado por la dominación burguesa. Para otorgar significado concreto a esta afirmación, debe interpretársela a través de un marxismo mucho más mundano, quizá el mismo marxismo "vulgar" que Adorno combatió tan asiduamente. En realidad, el acceso a la "verdad" de la música de Schönberg (o de la filosofía de Adorno) estaba abierto sólo a la élite cultural de las filas burguesas cuya seguridad económica les proporcionaba los medios necesarios para adquirir un entrenamiento adecuado. La dificultad consistía en que este grupo seguiría siendo siempre "pocos", mientras el sistema educativo de la sociedad burguesa siguiera siendo una institución para la perpetuación de su clase dominante. Debido a la elitista naturaleza de clase de la educación, entonces, la relación entre la *avant-garde,* la praxis intelectual y la formación de un "verdadero colectivo" seguiría bloqueada.

Debemos admitir que había algo inmanentemente democrático en la concepción de Adorno sobre el intelectual, algo *anti*elitista y antijerárquico en la noción de que los intelectuales actuaban en concertación con el proletariado al revolucionar su propio proceso de producción. Pero este elemento era más ideal que real. El núcleo de la cuestión es que la formulación de Adorno acerca de la mediación entre praxis intelectual y praxis política siguió siendo vaga

[120] Theodor Wiesengrund-Adorno, "Anton von Webern" (1932), *Impromptus,* pp. 49-50.

[121] Adorno, "Musikpädagogische Musik", *Adorno und Krenek: Briefwechsel,* p. 219.

y abstracta, sin explicación acerca del medio social que pudiera servir para conducir esta mediación, una vez rechazado el papel del Partido. El intermediario para la "mediación" de Adorno siguió siendo tan misterioso como el intermediario entre los espíritus y la carne en el mundo, y la crítica de Hanns Eisler contenía un aspecto de innegable validez:

> Esta ciega creencia metafísica en "el desarrollo de la música"... Si Adorno tan sólo comprendiera que la música está hecha por gente para otra gente —¡y que si también se desarrolla, este desarrollo no es abstracto sino que puede relacionarse de algún modo con las relaciones sociales!—, entonces no diría estas abstractas insensateces.[122]

En verdad, había algo metafísico en el énfasis de Adorno sobre la verdad, y en su visión de la élite intelectual como formuladora de dicha verdad.

Benjamin escribió en 1936 que el marxismo proporcionaba "la infraestructura político-filosófica" de sus ensayos.[123] Lo mismo podría decirse de los escritos de Adorno. En el idealismo kantiano la estructura de la conciencia proporcionaba la unidad y significado de la experiencia, mientras que en el materialismo de Adorno y de Benjamin esta unidad provenía de la estructura de la sociedad tal como Marx la había definido. Adorno aceptaba un análisis social marxista y utilizaba categorías marxistas al criticar los productos *geistige* de la sociedad burguesa. Pero el conjunto de su esfuerzo teórico se dirigía a continuar interpretando al mundo, y la cuestión había sido transformarlo.

[122] Bunge, *Fragen Sie mehr über Brecht*, p. 30.

[123] Carta de Benjamin a Adorno, 7 de febrero de 1936, cit. en Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, 6 vols., ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, vol. 1:3: *Abhandlungen* (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974), p. 987.

3. DIALÉCTICA SIN IDENTIDAD: LA IDEA DE HISTORIA NATURAL

HISTORIA Y FORMA ESTÉTICA

El impulso inicial para el concepto de historia de Adorno no provino del campo de la filosofía. Su experiencia académica anterior se había centrado en Kant y Husserl, pensadores fundamentalmente ahistóricos, cuyas filosofías de la historia no ocupaban un lugar central, sino que eran apéndices de teorías esencialmente epistemológicas. Fueron los estudios musicales de Adorno los que despertaron su conciencia de la significación vital de la dimensión histórica, y su comprensión de la historia siguió siendo tributaria de este dominio de la estética que había sido su origen.

La música, que muchas veces ha sido considerada como la más abstracta de las artes, es en el sentido histórico la más concreta, ya que ningún arte está más integralmente referido a la dimensión temporal. La composición es en sí misma historia, el sentido de cada nota de paso al mismo tiempo determina y es determinado por aquella que ha sido y aquella que vendrá. El sonido musical se despliega en un presente continuo y transitorio. Como escribió Adorno:

> La música, como arte temporal, está confinada por sus mismas características a la forma de sucesión, y por lo tanto es tan irreversible como el tiempo. Una vez que comienza está obligaba a ir más allá, a transformarse en algo nuevo, a desarrollarse a sí misma.[1],

De allí: "La historia no es exterior a la obra."[2] Esto resultaba verdadero no sólo en el sentido fenomenológico general de la temporalidad musical, sino concretamente en relación al contenido: el significado mismo de los principios materiales de la música, de la disonancia y la armonía, la estructura y la forma, se definía históricamente. Vista a través del presente histórico de la atonalidad de Schönberg, la disonancia clásica perdía su significado, la inno-

[1] Theodor W. Adorno, "Stravinsky: Ein dialektisches Bild" (1962), *Quasi una fantasia: Musikalische Schriften II* (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1963, p. 208).

[2] Theodor W. Adorno, cuadernos de notas sobre *Reproduktionstheorie*, 3 vols., inéditos, Frankfurt am Main, Legado Adorno, s. f., vol.1, p. 51.

vación revolucionaria de Beethoven se transformaba en un lugar común, y el descubrimiento del desarrollo temático, alguna vez creativo, degeneraba en el esquema formalizado de la música popular. No había leyes eternas de composición que pudieran garantizar la inmortalidad. Las formas musicales podían perecer. Aquí también, la verdad de la música surgía inextricablemente ligada a su transitoriedad.

No es casual que el concepto de historia de Adorno debiera más a los escritos estéticos premarxistas de Lukács que a *Historia y conciencia de clase*. En 1921[3] Adorno leyó *Die Theorie des Romans* [Teoría de la novela] de Lukács, quien al escribirla (1914-1915) reflejó las influencias de Kierkegaard, Dilthey y el idealismo hegeliano.[4] Aquí Lukács desarrolla por primera vez el concepto de reificación como expresión del proceso histórico de decadencia que vaciaba el significado, la vida interna, tanto de las formas estéticas como de las ideas que éstas articulaban. Dos aspectos del análisis de Lukács dejaron una duradera impresión en Adorno. Uno de ellos fue su percepción de la relación entre forma e historia: la forma literaria no era un principio ordenador subjetivo, atemporal y abstracto, sino que era en sí mismo contenido, un reflejo de las condiciones históricas objetivas. De ahí que, por ejemplo, la novela fuera el producto "de una era para la cual la totalidad extensa de la vida ya no estaba dada como plena de significado... y que sin embargo posee la convicción de la totalidad".[5] El segundo aspecto era el tema de la desintegración [*Zerfall*] cultural, que no sólo amenazaba con la extinción a las formas artísticas pasadas sino que caracterizaba la crisis actual de la cultura, determinando los problemas técnicos de la creación artística contemporánea.[6]

Desde la época de sus estudios con Alban Berg, Adorno se intere-

[3] Véase Theodor W. Adorno, "Henkel, Krug und frühe Erfahrung", *Ernst Bloch zu Ehren: Beiträge zu seinem Werk*, ed. de Siegfried Unseld, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1965, p. 9.

[4] Georg Lukács, *Die Theorie des Romans* (publicada por primera vez en 1920) (Neuwied: Luchterhand, 1971). En el prefacio a la edición de 1962 Lukács habla de la influencia ejercida por el libro en Adorno y otros durante los años veinte en detrimento de sus posiciones políticas. Comenta: "Una parte considerable de la *inteliguentsia* burguesa dirigente en Alemania, entre ellos Adorno, se habían instalado en el 'Gran Hotel Abismo', un —como alguna vez escribiera yo a propósito de una crítica de Schopenhauer— 'hermoso hotel, decorado a todo lujo, al borde del abismo, de la nada, del sinsentido. Y la diaria contemplación del abismo, en medio del confortable disfrute de manjares o producciones artísticas, no podía sino aumentar el placer de estos refinados goces'." (*Ibid.*, p. 16.)

[5] *Ibid.*, p. 47.

[6] Cf. *supra*, cap. 2, p. 35.

saba por las implicaciones técnicas del problema de la historia tal como éstas se manifestaban en el acto de la reproducción musical.[7] Si, al igual que las formas literarias, las formas musicales no eran inmortales, si al igual que la naturaleza material decaían en el tiempo, entonces la tarea del director al ejecutar una obra pasada era la de rescatar su significado viviente que la historia amenazaba destruir. En este sentido, la dimensión histórica constituía el núcleo del problema de la reproducción musical. En 1925, Adorno comenzó a preguntarse "si todas las obras eran interpretables en todos los tiempos".[8] Argumentaba que el director de orquesta no podía simplemente repetir la obra tal como ésta había sido ejecutada en el momento de su creación, ya que su significado se perdería para nosotros. Tampoco podía interpretarla como una pieza moderna, procedimiento que violaría la verdad de la obra, integralmente relacionada con su historia. En cambio, el director de orquesta debía mediar entre pasado y presente, transformando la obra de acuerdo con su propia "historia interna". Para ser fiel al material, para extraer su significado, paradójicamente, debía transformarse ese material, alterando su tiempo, su articulación y expresión. Una válida reproducción no era pues una copia al carbón del original: era el resultado de la mediación dialéctica entre el presente y el pasado, el director de orquesta y la composición.[9]

En cierto sentido, el papel del compositor era el reverso de dicho proceso. Si la reproducción de la música pasada requería la mediación del presente, la creación de nuevas obras necesitaba de una mediación con el pasado. Ningún compositor fue más consciente de la determinación histórica del material musical que Schönberg, cuya ruptura revolucionaria con la música anterior fue sólo posible por una íntima comprensión de su desarrollo histórico.[10] Y Adorno

[7] Cf. Theodor Wiesengrund-Adorno, "Zum Problem der Reproduktion: Fragmente", *Pult und Taktstock,* 2 (1925): 51-55. En los años treinta Adorno hizo planes de trabajo con Rudolph Kolisch (violinista, cuñado de Schönberg) para desarrollar una teoría de la reproducción musical. Durante el resto de su vida mantuvo cuadernos de notas sobre este estudio, que aparecerán como volumen de apéndice de las *Gesammelte Schriften* bajo el título de *Reproduktionstheorie.*

[8] Wiesengrund-Adorno, "Zum Problem der Reproduktion", 55.

[9] Theodor Wiesengrund-Adorno, "Drei Dirigenten", *Musikblätter des Anbruch,* 8 (1926): 314-315.

[10] Leibowitz escribió en relación con la teoría de la composición de Schönberg: "Así como cada forma-sonido considerada en sí misma tiene una tradición *tras de sí y en sí misma,* así todas las formas-sonido de un momento histórico dado *implican* todas las formas-sonido del pasado... Es esta continuidad total la que abraza la tradición *como un todo*... la que ha pasado al presente viviente, que a su vez se está afirmando como

podría haber aprendido de Schönberg que, una vez reconocido el momento de transitoriedad al interior de la historia, la relación con la tradición histórica deja de ser una justificación del conservadurismo cultural para transformarse en un mandato de radicalismo cultural. En su *Harmonielehre,* escrita en 1911, Schönberg justificaba su ruptura con la tonalidad argumentando que no existían leyes eternas que gobernaran la composición, como tampoco el desarrollo musical estaba determinado por "leyes naturales". El arte se desarrollaba a través de las obras de arte y no de acuerdo a ningún principio trascendente, y las leyes formales del pasado no podían servir de criterio para las creaciones del presente.[11] Este mismo espíritu iconoclasta caracterizaba los primeros artículos musicales de Adorno. Y en este punto Adorno difería de la *Theorie des Romans* de Lukács. El tono de ésta era melancólico. Lukács lamentaba el advenimiento de la época moderna, con sus desintegradoras formas reificadas que, sustraídas de contenido viviente por la historia, se enfrentaban al hombre como una pura convención, una "segunda naturaleza".[12] Lukács hablaba con nostalgia de la decadencia de la forma épica, como algo irrevocablemente perdido junto con la *Weltanschauung* griega que corporeizaba, visión basada en la experiencia inmediata e incuestionada de una totalidad armoniosa entre hombre y naturaleza, pensamiento y deseo, la idea y la realidad. Lukács interpretaba la novela del siglo XIX como un intento por reinstaurar un sentido de totalidad por medio de la forma estética, y se preguntaba si en la era actual de desintegración cultural avanzada era posible algún tipo de arte. Ya por entonces, y mucho más a partir de su adopción del marxismo, Lukács no aprobaba el arte moderno. No era éste el caso de Adorno, cuya actitud frente a la decadencia de la cultura podría haberse sintetizado en la frase de Nietzsche: *was fällt, das sollt Ihr stossen* ("si algo está cayendo, empújalo"). De allí la ausencia de nostalgia al criticar la ópera de Strauss *Intermezzo* por su intento de verter vino nuevo en odres viejos, llenando las formas decadentes de la ópera wag-

tradición, es decir, como un nuevo punto de partida para la misma tradición... La perfecta asimilación de las leyes de la sintaxis musical del pasado brinda el dominio potencial de la sintaxis de hoy —la única en que éste dominio puede ser expresado." (René Leibowitz, *Schönberg and his school,* trad. D. Newlin [Nueva York, Philosophical Library, 1949], pp. 263, 265.)

[11] Arnold Schönberg, *Harmonielehre* (Viena, Universal-Edition, 1922, pp. 3-4.)

[12] Georg Lukács, *Die Theorie des Romans,* pp. 53-54. El concepto de "segunda naturaleza" es discutido luego.

neriana con el tema "moderno" de la vida familiar burguesa.[13] De ahí su defensa en 1925 frente a la acusación de anarquía contra Schönberg:

No constituye ninguna objeción penetrante aducir que conduce a la anarquía, ya que ningún arte tiene el derecho de perdurar si no es genuino [y es menos válida aun la acusación] si lo genuino de dicha anarquía, positiva en sí misma, tuviere el efecto negativo de forzar la decadencia de aquello que no es genuino... en vista de la positiva plenitud y la fuerza inconcebible de la forma que gobierna las composiciones de Schönberg, cuya demoniaca revuelta desenmascara cualquier ley natural de la música que se proclame hoy como ideología.[14]

En 1929 Adorno identificaba esta "ideología" específicamente como la de la clase burguesa:

...discutir la decadencia de las obras en la historia sirve a un propósito reaccionario; la ideología de la cultura como privilegio de clase no aceptará el hecho de que sus elevados bienes puedan jamás decaer, bienes cuya eternidad se supone garantizan la eternidad de la propia existencia de la clase.[15]

LA TOTALIDAD PERDIDA: LA HISTORIA EN FRAGMENTOS

El acercamiento de Adorno y de Lukács al marxismo implicó en ambos casos un viraje en el contexto de sus teorías, desde el dominio de la estética al de la totalidad social concreta estructurada a través de las clases y la producción de mercancías, a la que consideraban ahora como mediatizadora de todos los fenómenos *geistige*. Pero sus diferencias anteriores se evidenciaron una vez más en la forma de interpretar a Marx. El enfoque del pensamiento de Lukács siguió siendo globalizante, apuntando hacia una reconciliación, tratando de cerrar el círculo, tal como los clasicistas habían hecho en el ámbito del arte; en tanto que el pensamiento de Adorno, como el movimiento expresionista generador del arte moderno, se movía en dirección opuesta, hacia la negación, hacia la explosión de las formas dadas. Al definirse como marxista,

[13] Theodor Wiesengrund-Adorno, "Opernprobleme: Glossiert nach Frankfurter Aufführung", *Musikblätter des Anbruch*, 8 (1926): 205-208.

[14] Theodor Wiesengrund-Adorno, "Die Serenade: Zur Aufführung von Schönbergs Serenade in Venedig", *Pult und Taktstock, 2* (septiembre de 1925): 115.

[15] Theodor W. Adorno, "Nachtmusik" (1929), *Moment Musicaux: Neugedruckte Aufsätze, 1928 bis 1962* (Frankfurt am Main, ed. Suhrkamp, 1964), p. 62.

Lukács comenzó a interpretar la alienación del hombre en un mundo reificado como un problema específicamente burgués: la crisis de la cultura se transformó en signo de la bancarrota de la sociedad burguesa: "La crisis ideológica es un síntoma infalible de esa decadencia. La clase está ya constreñida a la defensiva... *la clase burguesa ha perdido inapelablemente su capacidad de dirección.*"[16] Si el artista ya no era capaz de crear una unidad entre sujeto y objeto, Lukács depositaba entonces sus esperanzas en el proletariado. Al considerar la alienación como un momento dentro del proceso histórico total, momento que en útlima instancia se dirigía hacia la reconciliación de los antagonismos, la crítica del presente se transformaba en esperanza mesiánica de futuro: la revolución proletaria restablecería la totalidad perdida, aquella cuya desaparición había sido el origen de la desesperanza cultural previa de Lukács.

Esta visión de la historia en movimiento hacia una unidad sintética, hacia la resurrección de la totalidad perdida, era un aspecto del marxismo de Lukács que Adorno rechazaba categóricamente. En su conferencia inaugural de 1931, "Die Aktualität der Philosophie", escribió (por lo demás en un lenguaje con reminiscencias de *Die Theorie des Romans)* que el propio concepto de totalidad estaba irremisiblemente perdido en el pasaje de la historia:

> La adecuación del pensamiento acerca del ser como totalidad... se ha desintegrado, y con ello la idea del ser existente se ha tornado impreguntable: la idea que sólo podía estar sobre una realidad redonda y cerrada, como una estrella en clara trasparencia, y que acaso se desvanezca ante los ojos humanos para siempre, desde que las imágenes de nuestra vida están garantizadas sólo por la historia.[17]

Adorno insistía en que si la verdad era relativa a la historia, no se podía pretender a su vez que la idea de historia (en sí misma un descubrimiento de la edad moderna) proporcionara la verdad segura y absoluta que había sustraído de los fenómenos. Si la conciencia del tiempo histórico había vaciado de sentido el concepto de totalidad, entonces sólo lanzándose al ámbito de la metafísica se podía esperar redescubrir el significado perdido en la propia historia. Le agradaba la formulación "La historia está en la verdad, la verdad no está en la historia."[18] Con esta afirmación un tanto

[16] Georg Lukács, *Historia y consciencia de clase,* p. 74. (Lukács subraya.)

[17] Theodor W. Adorno, "Die Aktualität der Philosophie" (1931), *Gesammelte Schriften,* vol. 1: *Frühe philosophische Schriften,* ed. Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1973), p. 325. (Cf. Lukács, *Die Theorie des Romans,* pp. 25-26.)

[18] Theodor W. Adorno, ms. Husserl, "Zur Philosophie Husserls", 1934-

críptica quería significar simplemente que, aunque toda verdad era histórica, aunque no existiera una verdad por encima del tiempo, el proceso real de la historia no era idéntico a la verdad en ningún sentido metafísico u ontológico.

En 1932 Adorno criticaba *Die Theorie des Romans*, de Lukács, porque sólo alcanzaba a concebir en términos metafísicos la trascendencia del mundo alienado y cosificado, "bajo la categoría de un teológico despertar, bajo un horizonte escatológico",[19] y esta afirmación puede verse también como una crítica indirecta de *Historia y conciencia de clase*. No en la interpretación del proceso histórico como poder irresistible que impulsaba hacia una ruptura mesiánica con el presente, sino en las rupturas, en las brechas al interior del presente: aquí veía Adorno la esperanza de un nuevo futuro, aunque nunca su garantía. El concepto de proletariado como sujeto-objeto de la historia constituía, en Lukács, un intento de forjar la identidad entre la conciencia y las fuerzas objetivas de la historia. Al describir el proceso total de la historia como la "realidad superior",[20] cuando hablaba de que el proletariado "se encuentra en la historia con la tarea"[21] revolucionaria de la cual "no tiene aquí elección",[22] se acercaba mucho a una metafísica hegeliana de la historia como despliegue racional de la verdad, como realización progresiva de la libertad.[23] Podía decir que en realidad no tenía opción. Sin una creencia en la historia como progreso, la conciencia proletaria sobre la que su teoría descansaba se habría condenado a un mero relativismo. Si el sentido de la historia objetiva no sustentara como correcta la visión del proletariado,[24] nada impediría que este punto de vista de clase

1937, Frankfurt am Main, Legado Adorno, p. 141, repetido en p. 423.

[19] Theodor Wiesengrund-Adorno, "Die Idee der Naturgeschichte" (1932), *GS* 1, p. 357.

[20] Lukács, *Historia y consciencia de clase*, p. 201.

[21] *Ibid.*, p. 78.

[22] *Ibid.*, p. 83.

[23] Lukács no tuvo la intención de deslizarse a una metafísica de la historia. Incluso denunció expresamente como un mito la pretensión hegeliana de que el espíritu absoluto en sí mismo tenía el poder de llevar la razón a la existencia, sosteniendo que tal punto de vista era tan determinista como el economismo de los marxistas vulgares. Intentó establecer una distinción entre necesidad histórica e inevitabilidad histórica. Con todo, la distinción tendía a enturbiarse en estos ensayos.

[24] Jones ha metido en una nuez el argumento de Lukács: "toda verdad es relativa al punto de vista de clases determinadas; el proletariado es por esencia una clase universal; su subjetividad es universal; pero una subjetividad universal sólo puede ser objetiva" (Gareth Stedman Jones, "The Marxism of the early Lukács: An evaluation", *New Left Review*, 70 [noviembre-diciembre de 1971]: 47.)

fuese simplemente otra perspectiva de la realidad, otra *Weltanschauung* diltheyana.[25]

Pero Adorno no identificaba el punto de vista subjetivo de una clase colectivamente revolucionaria con una conciencia correcta ni tampoco aceptaba ningún concepto abarcador acerca del curso objetivo de la historia como totalidad. La historia no era "un todo estructural".[26] En cambio, era "discontinua",[27] desplegándose a través de un ininterrumpido proceso dialéctico en una multiplicidad de expresiones de la praxis humana. La historia no garantizaba la identidad de razón y realidad. La historia se desplegaba en los espacios *entre* sujetos y objetos, hombres y naturaleza, cuya no identidad era precisamente la fuerza motora de la historia. En este sentido puede interpretarse la crítica de Adorno a la teoría de la identidad de Hegel:

> La historia es la línea de demarcación de la identidad. No es que el hombre sea el sujeto-objeto sujetificante de la historia, sino que la dialéctica de los momentos divergentes entre sujeto y objeto es sacada una y otra vez por la historia.[28]

Este rechazo total del concepto hegeliano de historia como identidad de sujeto y objeto, de lo racional y lo real (en realidad, un cierto escepticismo en relación a todas las interpretaciones de la historia como progreso) fue un punto de acuerdo fundamental entre Adorno y sus colegas intelectuales más cercanos. Esto marcaba los límites de su disposición para examinar a Marx desde una óptica hegeliana. En su conferencia inaugural, la afirmación inicial de Adorno fue inequívoca: "Ninguna razón justificadora puede redescubrirse a sí misma en una realidad cuyo orden y forma rechaza cualquier pretensión de razón."[29] Un año antes (1930) Horkheimer había afirmado: "La Historia no *tiene* razón... adjudicarle panteísticamente autonomía a la historia, y una esencia uniforme y substancial, no es sino metafísica dogmática."[30] Ciertamente, el legado del aprendizaje de Adorno y Horkheimer con Cornelius fue fuente de sus sospechas respecto de la historia como categoría metafísica.[31] Pero su posición no estaba motivada sólo por razones

[25] Karl Mannheim sostuvo precisamente esto en *Ideologie und Utopie* (Bonn, F. Cohen, 1929), como Adorno sabía bien.

[26] Adorno, "Die Idee der Naturgeschichte" (1932), *GS* 1, p. 362.

[27] *Ibid.*

[28] Adorno, ms. Husserl, 1934-1937, p. 423.

[29] Adorno, "Die Aktualität der Philosophie" (1931), *GS* 1, p. 325.

[30] Max Horkheimer, *Anfänge der bürgerlichen Geschichtsphilosophie* (Stuttgart, Kohlhammer, 1930, p. 46.)

[31] Cf. cap 1.

filosóficas. Eran conscientes de que la glorificación de la historia como verdad suprema funcionaba para justificar los sufrimientos que su curso había impuesto a los individuos, la violencia infligida a los humanos en tanto seres naturales.[32] La importancia de la categoría "naturaleza" como correctivo de las implicancias ideológicas de la historia como progreso habían pasado desapercibidas para Lukács. Cuando en *Historia y conciencia de clase* argumentaba que la naturaleza se subordinaba al proceso histórico, que era simplemente "una categoría social",[33] justificaba la tiranía de teoría y praxis sobre la existencia humana individual. La brutalidad de la disciplina exigida a los miembros del Partido, la subordinación de la "personalidad total" del individuo a las demandas del partido[34] testimonian este hecho.

El peligro de la racionalización del sufrimiento, inherente a todas las teorías de la historia como progreso, había sido ya articulado por Nietzsche:

> La significación de la filosofía alemana (Hegel): generar un panteísmo merced al cual el mal, el error y el sufrimiento no son percibidos como argumentos contra la divinidad. Este proyecto grandioso ha sido mal usado por los poderes existentes (estado, etc.), como si sancionara la racionalidad de quienquiera resultase estar gobernado.[35]

Fue pensando en Nietzsche como Horkheimer escribió:

> Que la historia ha creado una sociedad mejor a partir de una peor, que puede crear en su curso una mejor aún, es un hecho; pero es otro hecho que el camino de la historia pasa sobre el sufrimiento y la miseria de individuos. Entre estos dos hechos hay conexiones explicativas, pero no significado justificador.[36]

[32] Fue Horkheimer quien escribió, en 1932, el ataque más explícito contra la metafísica de la historia de Hegel. Criticó el sistema hegeliano porque "todo el goce y el sufrimiento de cada ser humano, la pobreza y la riqueza, de hecho absolutamente todas las contradicciones del mundo empírico, reciben el signo reconciliador de lo 'meramente' mortal". (Max Horkheimer, "Hegel und das Problem der Metaphysik", *Festschrift für Carl Grünberg: zum 70. Geburtstag* [Leipzig, Verlag von C. L. Hirschfeld, 1932], p. 188.)

[33] *Historia y consciencia de clase*, p. 245.

[34] *Ibid.*, p. 334.

[35] Friedrich Nietzsche, *The will to power*, trad. Walter Kaufmann y R. J. Hollingdale (Nueva York, Random House, 1967), p 223.

[36] Horkheimer, *Anfänge der bürgerlichen Geschichtsphilosophie*, p. 44.

Y más tarde Walter Benjamin[37] argumentaba que el pináculo de la historia era conducido por los conquistadores, su proceso era un "cortejo triunfal", en el cual los dominadores saltaban por encima de "los que también hoy yacen en tierra".[38] De allí que afirmara:

> Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie. E igual que *él* mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión en el que pasa de uno a otro. Por eso el materialista histórico se distancia de *él* en la medida de lo posible. Considera cometido suyo pasarle a la historia el cepillo a contrapelo.[39]

"Cepillar la historia a contrapelo", luchar contra el espíritu de la época antes que unirse a él, enfocar la historia hacia atrás más que hacia adelante: éste era el programa que Adorno compartía con Horkheimer y Benjamin y el rechazo de la historia como progreso se transformó en un tema dominante de sus escritos a partir del estallido de la segunda guerra mundial,[40] asumiendo características únicas dentro de la tradición del pensamiento radical. De allí que Adorno fuese capaz de encontrar un momento de validez en el análisis de Spengler de la decadencia de Occidente.[41] De allí también la continua fascinación que Horkheimer sentía por Schopenhauer y de allí la adhesión de Benjamin al tema de la Caída como origen de la historia y el sufrimiento consecuente de la silenciosa naturaleza, planteado en el Antiguo Testamento.[42] Sin embargo, sería totalmente incorrecto suponer una afinidad inequívoca entre su posición y el concepto de historia implícito en el judaísmo, en Spengler o en Schopenhauer. Una cosa era señalar la irracionalidad y el poder de destrucción inherentes a la historia, y otra cosa muy diferente era elevar las insuficiencias de la historia a un nivel de verdad ontológica. Adorno y sus colegas no creían que la irracio-

[37] Fue en 1940. Durante un tiempo, a mediados de los treinta y bajo la influencia de Brecht, Benjamin escribió afirmativamente acerca del curso de la historia, de una manera que suscitó enérgica crítica de Adorno (véase cap. 9).

[38] Walter Benjamin, "Tesis de filosofía de la historia", en *Discursos interrumpidos I*, trad. J. Aguirre (Madrid, Taurus, 1973), p. 181.

[39] *Ibid.*, p. 182.

[40] Véase *infra*, cap. 11.

[41] Véase Theodor W. Adorno, "Spengler Today", *Studies in Philosophy and Social Science*, 9 (1941): 305-325.

[42] Véase en especial Walter Benjamin, "Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen" (1916), *Schriften*, 2 vols., ed. Theodor W. Adorno y Gretel Adorno (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955), vol. 2, p. 417-418.

nalidad fuese "natural" y por lo tanto eterna; no la consideraban más esencial a la realidad que a la razón. De haberlo considerado así, hubiesen remplazado el mito del progreso histórico por un concepto igualmente mítico de una "naturaleza" constante. Como escribió Adorno: "Una naturaleza... que se endurece opresiva y tenebrosamente en sí misma y huye de la luz de la conciencia iluminadora y calefactora, debe ser objeto de justa desconfianza... Lo que es inmutable en la naturaleza puede cuidarse solo. Nuestra tarea es cambiarla."[43]

RELATIVIDAD HISTÓRICA Y NO IDENTIDAD

Nos acercamos al núcleo del argumento de Adorno. Sería correcto decir que Adorno no *tenía* concepto alguno de la historia en el sentido de una definición ontológica positiva del significado filosófico de la historia.[44] En cambio, historia y naturaleza en tanto opuestos dialécticos eran para Adorno conceptos *cognitivos*, no demasiado diferentes de las "ideas regulativas" de Kant,[45] que se aplicaban en sus escritos como herramientas críticas para la desmitificación de la realidad. Simultáneamente, cada una proporcionaba una crítica de la otra. La naturaleza daba la clave para exponer la no

[43] Theodor W. Adorno, "Reaktion und Fortschritt" (1930), *Moments musicaux*, p. 160.

[44] Cf. la crítica de Horkheimer a Hegel en 1932: "No existe esencialidad alguna o poder uniforme que pueda llevar el nombre de 'historia' ...Todas estas totalidades [historia, ser, etc.] a través de las cuales es determinada la gran totalidad de sujeto-objeto, son abstracciones sin sentido, y de ningún modo son la esencia de lo real, como pretendía Hegel. En una filosofía crítica pueden tornarse comprensibles como 'tareas'. Pero Hegel las postulaba como existentes." (Horkheimer, "Hegel und das Problem der Metaphysik", p. 192.)

[45] Estoy en deuda con Martin Jay por señalarme esta semejanza. Cf. también la discusión en lenguaje hegeliano de Grenz sobre la concepción de Adorno de la apariencia como el "locus" de la verdad: "Se puede tomar seriamente la falsa apariencia en tres niveles: puede tomársela seriamente y considerarla como la verdad, descansando por lo tanto en su falsedad; puede tomársela seriamente y reconocerla como falsa, negándola por lo tanto; sin embargo también se puede —y sólo en este tercer caso se la toma seriamente en el sentido de Adorno— reconocerla como falsa y sin embargo como idea regulativa. Sólo entonces se la ha hecho verdadera. Esta figura es la de la negación específica [*bestimmte Negation*], reconocer correctamente la nulidad de lo falso y sin embargo preservar la pretensión que encierra, ya que sólo en lo falso, en lo ideológico, puede surgir la idea de la vida correcta." Friedemann Grenz, *Adornos Philosophie in Grundbegriffen: Auflösungen einiger Deutungsprobleme* (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974), p. 74.

identidad entre el concepto de historia (como idea regulativa) y la realidad histórica,[46] del mismo modo que la historia proporcionaba la clave para desmitificar la naturaleza. Adorno sostenía que la historia real pasada no era idéntica al concepto de historia (como progreso racional) a causa de la *naturaleza* material a la que violentaba. Del mismo modo, los fenómenos "naturales" del presente no eran idénticos al concepto de naturaleza (como realidad esencial o verdad), porque, como Lukács había sostenido en *Die Theorie des Romans,* habían sido históricamente producidos. Al insistir en su interrelación dialéctica, su no identidad y sin embargo mutua determinación, Adorno se negaba a otorgarles el estatus de primer principio ontológico (*prima philosophia*). Su propósito era destruir el mítico poder que ambos conceptos ejercían sobre el presente, un poder que era fuente de aceptación pasiva y fatalista del orden dado. Este proceso desmitificador intensificaba incesantemente la crítica tensión entre pensamiento y realidad, en lugar de armonizarlos. En el espacio (que más tarde llamó "campo de fuerzas") generado por este proceso, Adorno situó su esperanza para la realización futura de la libertad que Hegel había prematuramente atribuido a la historia del pasado.

No había "ley" dialéctica alguna de la historia o de la naturaleza que funcionara independientemente de las acciones humanas y garantizara el progreso hacia una sociedad racional sin clases. La historia, en cambio, emergía de la dialéctica de la praxis humana, proceso entre los hombres y la realidad material. Dependía tanto de la realidad material como de la conciencia crítica de los hombres que este proceso fuese solamente la reproducción de las condiciones sociales dadas o bien la producción de algo cualitativamente nuevo. En tanto la conciencia humana simplemente se sometiera a lo existente, reproduciendo las mismas relaciones sociales irracionales a pesar de que el orden burgués mostrase ya inconfundibles signos de decadencia, la palabra "progreso" no podría aplicarse a la historia presente. Sólo tenía validez, en cambio, en el sentido de la lucha por liberar a la conciencia de su subordinación a lo dado, es decir como "progreso en la desmitificación".[47]

Por supuesto, esta desmitificación constituía en sí un proceso dialéctico, una dialéctica del trabajo mental en la que, según vimos,[48] Adorno veía el modo específicamente intelectual de praxis

[46] La comprobación de la realidad por medio del concepto era por supuesto el método fenomenológico de Hegel. Fue el procedimiento metodológico básico de la Teoría Crítica del Instituto de Frankfurt.

[47] Adorno, "Reaktion und Fortschritt" (1930), *Moments musicaux,* p. 159.

[48] Véase cap. 2.

social: el pensador o el artista debían negar críticamente el material (reificado, burgués) de su oficio, material que funcionaba ideológicamente aunque conteniendo en forma mediatizada los antagonismos de la sociedad cuyo desarrollo histórico había sido el origen de su producción. Si bien Adorno rechazaba la concepción metafísica de Hegel de la historia como totalidad abarcadora, creía todavía que el "material" de la actividad intelectual se desarrollaba dialécticamente en la historia de acuerdo a su propia lógica interna, sus propias "leyes inmanentes",[49] e identificaba este desarrollo con el "progreso". En 1930 escribió: "El progreso [en la música] no quiere decir nada más que la persistente aprehensión del material en el nivel más avanzado de su dialéctica histórica."[50] Estas afirmaciones parecerían implicar cierta fe en el desarrollo histórico, que resultaría contradictoria con su rechazo de cualquier concepto de historia con significado propio. En realidad, podría argumentarse que sin algún tipo de fe en el desarrollo histórico, todo su esfuerzo por negar el "material" intelectual habría resultado puro nihilismo, posición cuya implicancia política era el anarquismo.[51] Sin embargo, muchas veces el lenguaje de Adorno resultaba más idealista, más metafísico que su intención. Cuando Adorno hablaba de la "dialéctica histórica" del material musical, no se refería a un principio trascendente de su desarrollo, sino simplemente al proceso dialéctico de innovación composicional tal como se desarrollaba en la historia empírica. Como había afirmado Schönberg, el arte se desarrollaba a través de las obras de arte[52] y, hubiese apuntado Adorno, éstas

[49] P. ej., Adorno escribió acerca de la interpretación de obras pasadas: "La verdad de la interpretación no radica en la historia como algo extraño... sino que la historia yace en la verdad de la interpretación, como algo que se despliega de acuerdo a sus leyes inmanentes." (Adorno, notas sobre *Reproduktionstheorie,* vol. 1, p. 5.)

[50] Adorno, "Reaktion und Fortschritt" (1930), *Moments musicaux,* pp. 153-154.

[51] El comentario de Frenzel aborda precisamente este punto: "Marx podía acometer contra el idealismo hegeliano sólo porque él mismo, al igual que Hegel, estaba convencido de que la historia es razonable. Es decir que el principio por el cual progresa la historia es una analogía de la razón humana. Sólo en virtud de este principio se legitiman las revoluciones." (Ivo Frenzel, "Utopia and Apocalypse in German Literature", *Social Research,* 39 [verano de 1972]: 315.) En contraste, la posición de Adorno tenía innegables afinidades con Nietzsche, quien escribió: "Profunda aversión a descansar de una vez y para siempre en cualquier visión total del mundo. Fascinación con el punto de vista opuesto: oposición a ser privado del estítmulo de lo enigmático." (Nietzsche, *La voluntad de poder.*)

[52] Véase *supra*, p. 106.

a su vez eran el producto de la praxis dialéctica, de la habilidad del artista para descubrir lo nuevo a partir de las potencialidades del material presente. En este contexto, "nivel avanzado" no suponía un despliegue teleológico del arte. Como Adorno mismo aclaró: "No se quiere sugerir que alguien pueda componer mejor hoy, o que en virtud de la Gracia histórica pueda producir mejores obras. . ."[53] "Avanzado" quería significar simplemente lo más reciente, lo *más presente,* y en realidad, en una época de decadencia burguesa, el presente era "progreso" sólo en el sentido de una progresiva desintegración.

Este enfoque de Adorno sobre el presente constituía un punto crucial. Adorno parece haber creído que, al conservar el presente como punto de referencia, podía evitar no sólo una metafísica de la historia sino también el problema del relativismo histórico que tantas dificultades había generado para Dilthey y sus seguidores. Sugerí anteriormente que el concepto de conciencia proletaria de Lukács necesitaba del apoyo de una teoría teleológica de la historia para tener más validez que una mera *Weltanschauung.* Ahora Adorno rechaza cualquier teoría metafísica de la historia (así como la noción de conciencia proletaria), y aceptaba al mismo tiempo la historización de la verdad, el hecho de que ni el pensador ni el material pudieran trascender la especificidad histórica de sus existencias. Pero mientras Dilthey veía en esa historicidad una amenaza al concepto mismo de verdad, Adorno transformaba el problema en una virtud. Si el presente era el punto de vista inevitable, entonces era en el presente donde el concepto de verdad hallaba su significado concreto. Para Adorno, el presente no obtenía su significado de la historia, era la historia la que recibía su significado del presente. El objetivo de su investigación crítica no era una idea absoluta y trascendente sino la "presente situación objetiva de la verdad".[54] Para utilizar una expresión de Baudelaire que Adorno solía citar: *Il faut être absolutement moderne* —no en el sentido de satisfacer las exigencias de la época,[55] sino en el de criticar lo moderno y por lo tanto cepillar a contrapelo la historia. La "lógica interna" del material artístico e intelectual tironeaba en contra del curso de la historia, en lugar de identificarse con éste dentro de una síntesis hegeliana.

El proceso crítico de desmitificación tenía sentido sólo en rela-

[53] Adorno, "Reaktion und Fortschritt" (1930), *Moments musicaux,* p. 153.

[54] Adorno, "Neue Tempi" (1930), *ibid.,* p. 74.

[55] Adorno, "Reaktion und Fortschritt" (1930), *ibid.,* p. 154.

ción al presente. Esto explica el intenso interés de Adorno durante la década de 1930 respecto a Husserl como el filósofo idealista más "avanzado", aunque su propia posición evidenciara una gran deuda a las filosofías ya centenarias de Hegel y Kant.[56] Esto también explica su preocupación por Schönberg, Berg y Webern, a pesar de su profunda comprensión y apreciación personal de compositores burgueses anteriores, como Beethoven.[57] Y quizá explicara en parte el mayor interés despertado por un marxismo más reciente como el de *Historia y conciencia de clase* en comparación con las propias obras clásicas de Marx. Incluso cuando el objeto de su interpretación era un fenómeno pasado (por ejemplo una composición musical), el presente histórico era el núcleo de su enfoque. Las obras pasadas estaban mediatizadas a través del tiempo en el que su significado corría el riesgo de desaparecer: "en realidad, el carácter de verdad de una obra está ligado precisamente a su decadencia".[58] El futuro también encuentra expresión en la reflexión crítica sobre lo que hoy existe: "El poder de lo que vendrá se revela mucho más en la construcción del presente."[59]

Para Adorno el relativismo histórico, en lugar de sustraer el significado de los fenómenos, precisamente los determinaba. Sólo si el objetivo era una verdad transhistórica y eterna, objetivo que Adorno rechazaba, sólo en ese caso el relativismo histórico se transformaba en una amenaza para la verdad:

> El problema del relativismo existe sólo en tanto se discute la relación entre una supuesta "conciencia en general" y un supuesto "objeto en general". Desaparece en el proceso concreto por el cual sujeto y objeto se determinan y alteran mutuamente.[60]

[56] Después de 1950, cuando Adorno enseñaba Hegel y Kant en sus seminarios, sus interpretaciones aparecían mediatizadas, por la realidad sociohistórica presente.

[57] Escribió a Krenek: "Creo que la atonalidad es la única forma de composición posible hoy, no porque la considere ahistóricamente 'mejor', algo así como un sistema referencial más manuable que la tonalidad. Creo, en cambio, que la tonalidad se ha *desintegrado,* que todo coro tonal tiene un significado que ya no podemos comprender, que una vez alejados de la 'entrega natural' del material tonal, ya no podemos retornar a ese material como no se puede producir económicamente a nivel del valor de uso. . ." (Carta del 9 de abril de 1929, *Theodor W. Adorno und Ernst Krenek: Briefwechsel,* ed. Wolfgang Rogge [Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974], p. 12.)

[58] Adorno, "Nachtmusik" (1930), *Moments musicaux,* p. 62.

[59] Adorno, "Mahagonny" (1930), *ibid.*, p. 131

[60] Theodor W. Adorno, "Über Mannheims Wissenssoziologie", 1947 (?), ensayo inédito, Frankfurt am Main, Legado Adorno, p. 6. Horkheimer

Si los historicistas relativizaban el presente al situar los fenómenos cotidianos dentro de un desarrollo histórico general, el procedimiento de Adorno era inverso: el presente relativizaba el pasado. La historia cobraba sentido sólo en tanto se manifestaba como "historia interior" dentro de los fenómenos presentes.

Este énfasis en la historia tal como ésta se configuraba concretamente al interior de los fenómenos era un aspecto único del método en Adorno, y evidenciaba la influencia del pensamiento de Benjamin más que la de Horkheimer y el Instituto.[61] Al intentar articular la verdad presente de un producto literario pasado (la tragedia barroca, la obra de Goethe), Benjamin enfrentó los mismos problemas filosóficos que Adorno confrontaba en relación a la reproducción de las obras musicales pasadas. Estos fenómenos estaban doblemente determinados por la historia, tanto en el momento en que el artista los concebía a partir del material en su forma históricamente desarrollada, como en su propia existencia

había señalado la misma cuestión, en una crítica anterior a Mannheim: el problema del relativismo sólo tiene sentido "bajo la pretendida suposición de una ontología estática". (Marx Horkheimer, "Ein neuer Ideologiebegriff?" (1930), *Sozialphilosophische Studien: Aufsätze, Reden und Vorträge, 1930-1972,* ed. Werner Brede [Frankfurt am Main, Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag, 1972], p. 23.) Esta concepción del proceso histórico era dialéctica en sentido hegeliano (a excepción, por supuesto, de la identificación de Hegel entre el proceso y la realización de la razón). Adorno escribió: "En lugar de sucumbir a la relativización de la verdad, aquí [en la dialéctica hegeliana] el movimiento se transforma en la propia sustancia de la verdad, y la verdad se autodetermina únicamente por el poder de este movimiento. Incluso el relativismo y el escepticismo, que toman el absoluto estático y falso como lo único absoluto, son así reconocidos como relaciones históricas específicas entre sujeto y objeto, y, al mismo tiempo, su función real es vista como la resignación de la mente frente a ciertas relaciones todopoderosas que ya no puede o quiere dominar. La dialéctica no supera el así llamado problema de relativismo rechazándolo, sino que a través del proceso de negación específica transforma la relativización concreta de la verdad aislada en un instrumento de la propia verdad." (Adorno, "Über Mannheims Wissenssoziologie", p. 4.)

[61] El acento metodológico puesto por Adorno sobre la "historia interior" (que tenía afinidad con la noción husserliana de "significación sedimentada" y también con el pensamiento de Benjamin) no parece haber sido compartido por Horkheimer. La comparación de los procedimientos analíticos de sus primeros ensayos lo demuestra: allí donde Horkheimer trazaba el desarrollo histórico de un concepto (historia, verdad, materialismo), demostrando la relación con la historia "externa" (es decir, su función ideológica), el enfoque de Adorno analizaba el concepto en su forma cotidiana de modo de liberar la historia pasada sedimentada en su interior.

luego de la creación, al adquirir vida propia.[62] Adorno escribió que "la historia penetra en la constelación de la verdad"; [63] por lo tanto la verdad de cualquier fenómeno necesitaba de una constante rearticulación. La vulnerabilidad del fenómeno, y de ahí la precariedad de la verdad no tenía forma de compensación, ya que la historia no tenía ninguna significación grandiosa que proporcionara una salvación permanente:

Aquí radica la mayor, quizá la eterna paradoja: persistentemente la filosofía, en su ansia de verdad, debe proceder interpretando, sin poseer jamás una clave segura para la interpretación; la filosofía sólo recibe esos trazos efímeros y huidizos en las enigmáticas figuras de lo que existe y de sus asombrosos entretejidos; recibe entonces muy pocos "resultados", y entonces siempre debe empezar de nuevo. . .[64]

La historia se construía hacia atrás, como las remembranzas de Proust, o los recuerdos encubridores freudianos. Como escribió Benjamin:

La revolución copernicana en el enfoque histórico consiste en esto: solía considerarse el "pasado" [*Gewesene*] como el punto fijo, y se miraba el presente como intentando conducir a tientas al conocimiento hacia esta tierra firme. Ahora la relación se invierte, y el pasado se transforma en el ángulo dialéctico, en la alborada de la conciencia despierta.[65]

Al hacer del presente el punto de referencia para su análisis crítico, tanto la aplicación del concepto de historia como la utilización de los contenidos históricos empíricos asumían en el caso de Adorno un carácter polémico. Adorno no hubiese retrocedido ante la acusación de retórico. Si la actividad intelectual era en realidad una praxis social, entonces el "partidarismo", para utili-

[62] "El concepto de vida sólo recibe lo que merece si a todo lo que tiene una historia propia —y no es meramente escenario para la historia— se le reconoce vida." (Benjamin, "The task of the translator" [1923], *Illuminations,* ed. e introd. Hannah Arendt, trad. Harry Zohn [Nueva York, Schocken Books, 1969,] p. 71.)

[63] Adorno, "Reaktion und Fortschritt" (1930), *Moment musicaux,* p. 159.

[64] Adorno, "Die Aktualität der Philosophie" (1931), *GS* 1, p. 334.

[65] Benjamin, ms. de *Passagenarbeit*, citado en Rolf Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins,* introd. Theodor W. Adorno (vol. 16 del Institut für Sozialforschung, Frankfurter Beiträge zur Soziologie, ed. Theodor W. Adorno y Walter Dirks) (Frankfurt am Main, Europäische Verlagsanstalt, 1965), p. 125.

zar un término de Horkheimer,[66] no sólo se justificaba, sino que era inevitable. Existía una única opción: o se perpetuaban los mitos del presente aceptando como la verdad el mundo inmediatamente "dado", o se empleaba la negación crítica y dialéctica para articular su verdad como falsedad, poniendo la conciencia a contrapelo de la historia para desmitificar y quebrar su hechizo.[67]

HISTORIA NATURAL Y NATURALEZA HISTÓRICA

Adorno formuló muy tempranamente su concepción acerca de la historia, en una conferencia dictada en julio de 1932 en la *Kantgesellschaft* de Frankfurt. Como en el caso de su programa para la filosofía de 1931, Adorno nunca publicó esta conferencia,[68] pero la significación de ésta para su teoría se prueba por el hecho de que Adorno incorporó la argumentación (e incluso citas directas) en su estudio *Negative Dialektik* de 1966.[69] Aunque el lenguaje de este documento es uno de los más oscuros de Adorno, no presenta ningún obstáculo insalvable teniendo en cuenta los puntos que ya han sido clarificados. En realidad sirve para ilustrar aquellos puntos a través de documentación concreta.

La conferencia de la *Kantgesellschaft* fue la contribución de Adorno a la "discusión de Frankfurt", parte del debate sobre historicismo que tenía lugar en la universidad desde la época en que Max Scheler y Karl Mannheim enseñaron allí trabajando por establecer una sociología del conocimiento. En aquella época Adorno y Walter Benjamin tomaron parte en un seminario que analizaba el recientemente publicado libro de Ernst Troeltsch sobre el historicismo.[70] Troeltsch trataba de justificar la existencia

[66] Véase Max Horkheimer, "Zum Problem der Wahrheit" (1935), *Kritische Theorie: Eine Dokumentation*, 2 vols., ed. Alfred Schmidt (Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1968, vol. I). La idea de *Parteilichkeit* (partidarismo, "partisanismo") en el trabajo teórico originariamente era de Lenin; en la Rusia soviética se refería al trabajo subordinado a las necesidades del Partido y no como lo utilizaba Horkheimer, para la teoría *crítica*.

[67] Ésta era la argumentación esencial de Horkheimer en su crítica a *Ideologie und Utopie* de Mannheim, "Ein neuer Ideologiebegriff?" (1930).

[68] Fue publicada póstumamente en Adorno, *GS* 1, pp. 345-365.

[69] Véase el capítulo "Espíritu universal e historia de la naturaleza" en Theodor W. Adorno, *Dialéctica negativa*, trad. J. M. Ripalda Aguirre (Madrid, Taurus, 1975), pp. 297-359.

[70] Theodor W. Adorno, "Erinnerungen" (1964), *Über Walter Benjamin*

de un ámbito trascendente de la ética y la verdad, a pesar de la relatividad histórica de las ideas, y ésta era también la premisa esencial de la "ontología materialista" de Scheler.[71] En contraste, Mannheim sostenía una posición "inmanente", rechazando completamente el concepto de un ámbito de absolutos eterno que trascendieran a la historia, y por lo tanto rechazando la posibilidad de una ontología del ser.[72] La cuestión fue ardorosamente debatida entre los mentores intelectuales de Adorno. Scholem recordaba que Benjamin lo llevó a ver a Kracauer al hospital, en donde ambos sostuvieron un intenso debate acerca de la cuestión ontológica, y que Adorno, de apenas veinte años, estaba presente.[73] Educado dentro de la tradición kantiana, donde los interrogantes acerca del "significado" se referían más a los objetos de la experiencia empírica (*seiende*) que a la categoría ontológica de ser (*Sein*),[74] Adorno estaba más predispuesto por su experiencia anterior hacia la posición "inmanente" de Mannheim, con el que estuvo "en contacto constante durante años".[75] Sin embargo, por disposición, era impermeable a los peligros del relativismo radical a los que conducía esta posición. En 1947 (?)[76] escribió en una crítica a Mannheim:

(Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970), p. 67. El seminario fue dirigido por el sociólogo Gottfried Salomon-Delatour. El libro de Troeltsch era *Der Historismus und seine Probleme.*

[71] Siegfried Kracauer, *History: the last things before the last* (Nueva York, Oxford University Press, 1969), p. 196.

[72] Véase Karl Mannheim, "Historizismus", *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik,* 52, 1 (1924): 1-60.

[73] Gershom Scholem, *Walter Benjamin: Die Geschichte einer Freundschaft* (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1975), p. 150.

[74] De allí que, por ejemplo, aceptara la afirmación de Freud: "todas las experiencias humanas tienen un significado", pero esto no contestaba el interrogante ontológico sobre *el* significado de la existencia humana (véase *supra,* pp. 54 *ss*)

[75] Adorno, artículo inédito sobre Mannheim, 1947 (?), p. 4. Adorno también lo trató en Londres, donde Mannheim había emigrado después de 1933. Recordaba: "Teníamos en común la convicción de que la verdad residía únicamente en la consecuencia audaz y despojada de ilusiones del conocimiento. La cuestión radicaba exclusivamente en lo que debía entenderse concretamente como esta consecuencia." (*Ibid.*)

[76] El artículo inédito sobre Mannheim está fechado a lápiz "1937", pero se refiere a la muerte de Mannheim, ocurrida en 1947. Este artículo, a excepción de las primeras páginas de comentarios personales que están aquí citadas, tiene un contenido esencialmente similar a la versión aparecida en 1953 en *Prismen,* con la significativa salvedad de que ciertos términos marxistas ("teoría marxista de la ideología", "materialismo dialéctico") están suprimidos. Adorno se refiere a una crítica anterior a Mannheim en una carta de 1934 a Benjamin: "He escrito una crítica

Desde la pubertad, época en que es habitual excitarse por cuestiones de este tipo, no había vuelto a entender realmente el llamado problema del relativismo. Mi experiencia era que cualquiera que se entregase honestamente a una disciplina particular aprendía a distinguir muy precisamente lo verdadero de lo falso, y que en contraste con esta experiencia, el planteo de una inseguridad general respecto de lo que se sabe, tenía algo de abstracto y poco convincente. Dejando de lado el hecho de que, confrontado con el ideal de lo absoluto, todo lo humano permanece bajo la sombra de lo condicional y temporario, lo que ocurre cuando se llega al límite en el cual el pensamiento debe reconocer que no es igual al ser no sólo da lugar a las percepciones más convincentes, sino que las provoca.[77]

Quizá no sea entonces sorprendente que cuando en 1928 sus escritos rompieron con el idealismo kantiano, Adorno coqueteara brevemente con conceptos tales como "ontología" y "ser", utilizándolos de una manera que más tarde encontraría embarazosa.[78] Sin embargo, durante las charlas de Königstein en 1929[79] Adorno acordó con Benjamin en que una teoría "dialéctica", "materialista" requería encarar seriamente un relativismo radical que desechara la ontología y todo primer principio filosófico en favor

más extensa al sociologismo burgués de Mannheim, el trabajo más sólidamente marxista emprendido por mí hasta ahora; pero me pidió que pospusiera la finalización de este ensayo hasta después de la aparición de su libro, y por lealtad no pude negarme." (Carta de Adorno a Benjamin, 6 de noviembre de 1934, Frankfurt am Main, Legado Adorno.) En el ensayo de 1947 (p. 1) Adorno escribió: "Para evitar una acalorada controversia en el seno de la intelectualidad alemana emigrada en los años inmediatamente anteriores a la guerra, suspendí la publicación de un trabajo que había escrito sobre la sociología del conocimiento de Mannheim. Sin embargo, él conocía este trabajo, y se sentía ofendido a causa de la crudeza de la formulación." Los borradores de la crítica escrita en la década de 1930 parecen haberse extraviado.

[77] Adorno, artículo inédito sobre Mannheim, 1947 (?), p. 2. Nuevamente la convicción de Adorno parece basarse en la experiencia estética. En sus notas acerca de la reproducción de la música escribió que la diferencia entre lo verdadero y lo falso podía ser conocida en la experiencia musical: "Formal y lógicamente podría ser de otro modo, pero en la experiencia *no puede*, ya que cada paso en profundidad es al mismo tiempo un paso hacia la necesidad en relación a su presentación." (Adorno, notas sobre *Reproduktionstheorie*, vol. 2, p. 31.)

[78] Véase particularmente el artículo de 1928, "Schubert", reditado en 1964 en *Moments musicaux*, donde aclara en el prefacio: "El autor ha hecho modificaciones sólo en aquellos lugares en los que se sentía muy avergonzado de sus deficiencias anteriores." En el ensayo sobre Schubert, el cambio más significativo fue la supresión de la palabra "ontológico" que aparecía recurrentemente en el original, publicado en *Die Musik*, 21, 1 (1928): 1-12.

[79] Véase cap. 1. p. 65.

de un método "inmanente" que enfocara el presente como mediación de toda afirmación sobre "la verdad" y el "significado".[80] Consecuentemente no podían aceptar el intento de Martin Heidegger en *Sein und Zeit* (1927) de resolver la disputa entre la posición histórica y la ontológica afirmando la propia historicidad como esencia ontológica de la existencia. La "solución" de Heidegger fue la más aclamada en la "discusión de Frankfurt" de 1932, y la conferencia de Adorno en la *Kantgesellschaft* constituyó una crítica consciente de Adorno a esta posición, donde sugería que todo el intento de "solución" debía ser abandonado.[81]

El título de la conferencia, "Die Idee der Naturgeschichte" ("La idea de historia natural"), señalaba el carácter dialéctico del enfoque de Adorno. Como ya hemos visto, para Adorno los conceptos de naturaleza e historia no eran excluyentes sino mutuamente determinantes: cada uno era la clave para la desmitificación del otro. En ambos conceptos, la potencialidad para el análisis dialéctico residía en sus significados multidimensionales. En realidad, ambos eran dialécticos en sí mismos, cada uno tenía un "carácter doble". La naturaleza tenía un polo positivo, materialista: se

[80] La posición de Adorno en este punto jugó un papel en su alejamiento intelectual de Siegfried Kracauer en la década de 1930. La posición de Kracauer en esa época debe haber anticipado su muy posterior afirmación: "La desbocada dialéctica de Adorno elimina también la ontología. Su rechazo de toda estipulación ontológica en favor de una dialéctica infinita que penetra todas las cosas y entidades concretas parece inseparable de una cierta arbitrariedad, de una ausencia de contenido y dirección... El concepto de Utopía es entonces utilizado por él de un modo puramente formal, como un concepto límite, que a la postre emerge invariablemente como un *deus ex machina*. Pero el pensamiento utópico sólo tiene sentido si asume la forma de una visión e intuición con algún tipo de contenido definido." (Kracauer, *History*, p. 201.)

[81] Adorno argumentaba que el problema de la brecha entre existencia y significado era de carácter objetivo y real, y no estaba dentro de los poderes de la filosofía el resolverlo. (Véase Adorno, "Die Idee der Naturgeschichte" [1932], *GS* 1, p. p. 347.) Marcuse sostenía en un artículo publicado ese mismo año (acerca de los *Manuscritos* de 1844 de Marx) que el marxismo *era* compatible con una ontología materialista. (Herbert Marcuse, "The foundation of historical materialism" [1932], *Studies in critical philosophy*, trad. Joris de Bress [Boston, Beacon Press, 1973].) Había sostenido antes la misma posición influida por Heidegger en "Contribution to a phenomenology of historical materialism" (1928), *Telos*, 4 (otoño de 1969): 3-32. La revisión mixta de Adorno al libro de Marcuse *Hegels Ontologie*, de 1932, reflejaba sus diferencias, que continuaron siendo especialmente agudas durante la década de 1930, antes que Adorno se uniera al Institut für Sozialforschung. (Véase Russell Jacoby, "Towards a critique of automatic Marxism: the politics of philosophy from Lukács to the Frankfurt School", *Telos*, 10 [invierno de 1971]: 137-140.)

refería a entes existentes concretos e individuales, mortales y transitorios —para Adorno, productos materiales del trabajo humano así como sus propios cuerpos. Lo natural "corporiza la historia, en ello aparece lo sustancial de [la historia]".[82] Al mismo tiempo, la naturaleza tenía un significado negativo. Refería al mundo aún no incorporado a la historia, aún no penetrado por la razón, y por lo tanto fuera del control humano. En este sentido, la naturaleza era "lo mítico... aquello que siempre está allí... como la fatal construcción del ser pre-dado".[83] Éste era el costado estático de la naturaleza, que se perpetuaba a través del ritual inmodificado de las personas que se sometían a su dominación.

La historia también tenía un significado positivo y uno negativo. Adorno definía al primero como la praxis social dialéctica:

> ...ese modo de comportamiento humano, ese comportamiento social trasmitido que se caracteriza sobre todo porque en él aparece lo cualitativamente nuevo... un movimiento que no transcurre en la pura identidad, en la pura reproducción de lo que ya está ahí, sino en el que emerge algo nuevo...[84]

El doble carácter del concepto de historia, su polo negativo, estaba determinado por el hecho que la historia real de la praxis humana real *no era histórica* en tanto reproducía estáticamente las condiciones y relaciones de clase antes que establecer un orden cualitativamente nuevo.[85]

Cada vez que la teoría sostenía a la "naturaleza" o a la "historia" como primer principio ontológico, se perdía este doble carácter de los conceptos, y con él la potencialidad de negatividad crítica: o se afirmaban como "naturales" las condiciones sociales perdiendo de vista su devenir histórico, o se afirmaba como esencial el proceso histórico real, y la sufriente materialidad que componía la historia era despreciada como pura contingencia (Hegel) o se la ontologizaba como esencial en sí misma (Heidegger).[86]

[82] Adorno, "Die Idee der Naturgeschichte" (1932), *GS* 1, p. 346.

[83] *Ibid.*

[84] *Ibid.*

[85] Este aspecto no se definía directamente en la conferencia de 1932. Sin embargo, estaba implícito como lo estaba en su afirmación de 1930: "[No es cierto que] las relaciones sociales se hayan vuelto 'mejores', aun cuando la profecía [de Marx] de la miseria creciente no se haya confirmado." (Adorno, "Reaktion und Fortschritt", p. 153.) El lado estático de la hitsoria como lo "siempre idéntico" (*Immergleiche*) fue fundamentalmente enfatizado después de 1940 (véase cap. 11).

[86] Adorno criticaba a Heidegger por su concepto abstracto y antropológico de "historicidad" en tanto "estructura omniabarcadora del ser" que

En ambos casos el resultado era la justificación ideológica del orden social dado. Adorno insistía sobre la "unidad concreta" de naturaleza e historia en el análisis de la realidad. Sólo dentro de una específica relación dialéctica entre ambas podía sostenerse una perspectiva crítica. Era necesario *"aprehender el ser histórico en su determinación histórica más extrema, allí donde es más histórico como ser natural en sí mismo... aprehender la naturaleza allí donde parece endurecer más dentro de sí misma, como ser histórico"*.[87]

Para exponer la dimensión histórica de aquello que aparecía como natural, Adorno encontró una herramienta útil en el concepto de "segunda naturaleza". "Primera naturaleza" hacía referencia al mundo sensible, incluyendo al cuerpo humano, cuyo bienestar físico justamente concernía al materialista. Ésta era la naturaleza concreta, particular, a la que el curso de la historia violentaba. "Segunda naturaleza" era un concepto crítico, negativo que hacía referencia a la apariencia mítica y falsa de la realidad dada como absoluta y ahistórica. Adorno citaba *Die Theorie des Romans* de Lukács, donde utilizaba "segunda naturaleza" para describir el mundo alienado, vacío de significado, "creado por el hombre y sin embargo compuesto por cosas perdidas para él... el mundo de las convenciones".[88] Lukács veía que "la historia osificada es naturaleza, o la vida natural osificada es lo que ha llegado a ser históricamente".[89] Estas huecas convenciones ejercían un mítico poder sobre la reminiscencia humana de sociedades primitivas en las que la "primera naturaleza" dominaba como una fuerza inexplicable. Como los fetiches primitivos, sus orígenes históricos han sido olvidados; así, los hombres se someten como si fuera su destino: "Una ansiedad arcaica desciende allí donde el mundo aparente [*Scheinwelt*] de las convenciones nos confronta."[90] Pero, en lugar de reaccionar frente a esta ansiedad retrayéndose, en lugar de rechazar esta "primera naturaleza" encerrándose en un "falso espiritualismo"[91] como habían hecho los existencialistas desde Kierkegaard a Heidegger, Adorno quería despojar a las convenciones de su mítico poder, penetrando a través de su apa-

era "sinónimo... de su propia ontología". Según Adorno, esta posición se reflejaba en el reciente acercamiento de Heidegger a Hegel. (Adorno, "Die Idee der Naturgeschichte", *GS* 1, pp. 350-351, 354.)

87 *Ibid.*, pp. 354-355 (subrayado de Adorno).

88 *Ibid.*, p. 355.

89 *Ibid.*, p. 357.

90 *Ibid.*, p. 364.

91 *Ibid.*, p. 354.

riencia externa sin la cual la realidad "no puede ser descrita".[92] Las convenciones de la segunda naturaleza se presentaban a sí mismas como "claves" de la verdad, pero debían ser interpretadas. Adorno escribió: "Lukács ya vio este problema en todo su enigmático y extraño carácter."[93]

En realidad, no fue Lukács quien originó el concepto de "segunda naturaleza". Hegel había usado originariamente el término para exponer la eternidad de las formas como pura apariencia.[94] Además, Lukács después modificó el contenido del concepto en *Historia y conciencia de clase,* donde utilizaba "segunda naturaleza" como sinónimo del concepto marxiano de "fetichismo", en su análisis de las convenciones burguesas en términos de la estructura mercancía. Es claro que Adorno se refería al término en este último sentido.[95] Pero debía ser consciente de que su audiencia estaba más dispuesta a considerar los méritos de un concepto proveniente del período premarxista de Lukács que el propio Marx. Empleado por Adorno, "segunda naturaleza" formaba parte en sus escritos de una constelación de conceptos críticos al lado de "fetiche", "reificación", "encantamiento", "destino", "mito" y "fantasmagoría",[96] utilizados para develar la apariencia "natural" de los objetos en su forma "dada" y llegar a la dimensión histórica de su producción.[97] El propósito de tal análisis era destruir el aura mítica de su legitimidad.

Pero Adorno creía que Lukács había visto sólo parte del problema, la relación del fenómeno reificado con la historia exterior, con el proceso histórico general. Había, continuaba Adorno, "otro lado del fenómeno".[98] La historia exterior no era una estructu-

[92] *Ibid.*, p. 365.

[93] *Ibid.*, p. 356.

[94] Horkheimer descubrió luego que los orígenes del término se remontaban a Demócrito. (Véase Max Horkheimer, "Bemerkungen zur philosophischen Anthropologie", *Kritische Theorie,* I, p. 220.)

[95] En realidad Adorno se refería a la descripción de Lukács del mundo alienado como el "mundo de las mercancías", aunque Lukács no discutió el concepto de "segunda naturaleza" en el contexto de la mercancía hasta *Historia y conciencia de clase.* (Véase Adorno, "Die Idee der Naturgeschichte", *GS* 1, p. 355.)

[96] Éste era un término descubierto por Benjamin en Baudelaire.

[97] Cf. "Los hombres están dominados por la naturaleza: por ese cuestionable y hueco concepto de naturaleza... La inmediatez [de la música], hoy perdida, es interpretada erróneamente como naturaleza, y actualmente no es más que un potpourri de pasadas convenciones." (Theodor W. Adorno, "Musikpädagogische Musik: Brief an Ernst Krenek" [1936], *Adorno und Krenek: Briefwechsel,* p. 219.)

[98] Adorno, "Die Idee der Naturgeschichte" (1932), *GS* 1, p. 358.

ra teleológica abstracta, y era incorrecto desmitificar la "segunda naturaleza" sólo para remplazarla por otro mito, el de una totalidad histórica plena de sentido. Para evitar "el encantamiento de la historia",[99] lo histórico debía interpretarse en términos de la "primera naturaleza" concreta, que moría en su interior. En este punto Adorno citaba el estudio premarxista de Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* ("Origen del drama alemán"). Mientras Lukács tenía una visión escatológica de la historia que preanunciaba la vuelta a la vida del mundo reificado a través de la resurrección de la totalidad perdida, Benjamin buscaba la historia al interior de los fenómenos individuales, "volviéndolos a la vida" en el sentido de que su proceso cognitivo liberara su significado viviente concreto. En el libro sobre el *Trauerspiel*, Benjamin colocaba naturaleza e historia "de la distancia infinita a la proximidad infinita" y las transformaba en "el objeto de la interpretación filosófica",[100] aplicado en su caso a los dramas alegóricos del siglo XVII. La "verdad" que Benjamin había descubierto en su forma literaria, verdad perdida en la historia de su interpretación, era que la alegoría no era una representación arbitraria de la idea que retrataba. En cambio, era la expresión concreta del fundamento material de esa idea. Específicamente, Benjamin había demostrado que "el tema de lo alegórico decisivamente es la historia",[101] expresada en forma de ruinas, concretamente, como la decadencia y el sufrimiento de la "primera naturaleza". Los alegoristas del siglo XVIII tenían "una noción de la naturaleza como el eterno pasaje en el que sólo la melancólica mirada de esa generación reconocía a la historia".[102] La alegoría era la "exposición mundana de la historia como historia del sufrimiento del mundo [*Leidensgeschichte der Welt*]."[103] El arte clásico retrataba una armoniosa totalidad (origen de la atracción ejercida sobre Lukács), utilizando simbólicamente la naturaleza para la representación ahistórica de lo ideal. Su *schöner Schein* (hermosa apariencia) encubría los antagonismos y contradicciones de la realidad. Pero el modo contemplativo de los alegoristas era dialécticamente opuesto al clasicismo. Para citar a Benjamin: "la falsa apariencia de totalidad se marchita".[104] En su

[99] *Ibid.*, p. 361.
[100] *Ibid.*, p. 357.
[101] *Ibid.*, p. 358.
[102] Benjamin, citado en *ibid.*, p. 357.
[103] Benjamin, citado en *ibid.*, p. 359.
[104] Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1972), p. 195.

lugar aparece una representación crítica de la historia concreta como "la no libertad, la imperfección y la desigualdad de lo sensual".[105] El modo alegórico de retratar la verdad tenía sentido sólo en tiempos de decadencia histórica;[106] de ahí que tuviera mayor relevancia para el presente que el perdido clasicismo que Lukács lamentaba. La similitud entre la alegoría barroca y el expresionismo no pasaba desapercibida para Benjamin, ya que como apuntaba, ambas eran expresiones del colapso de una era histórica.[107]

El alcance desmitificador del concepto alegórico de historia, utilizado como concepto cognitivo crítico, era el mismo que el de "segunda naturaleza". La verdad de ambos era su revelación de la transitoriedad de la realidad material. Este momento de transitoriedad, escribió Adorno, era "el punto más profundo en donde convergen historia y naturaleza".[108] Cuando la realidad material asumía la apariencia de una permanencia mítica, el reconocimiento de su devenir histórico y por lo tanto de su transitoriedad traspasaba el mito. Cuando la historia aparecía en la forma mítica de una "totalidad estructural",[109] su traducción nuevamente a la "primera naturaleza" concreta y particular revelaba que la historia no era una unidad sistemática, sino un "*discontinuo* total, no sólo en tanto contiene diferentes hechos y evidencias, sino también porque contiene una diferencia de naturaleza estructural".[110] En las brechas y rupturas de la historia, que articulaba

[105] *Ibid.*

[106] Adorno, "Die Idee der Naturgeschichte" (1932), *GS* 1, p. 359.

[107] Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, p. 42. En *Die Theorie des Romans*, Lukács argumentaba que la decadencia del sentido de totalidad había llegado tan lejos que incluso se había vuelto problemático el intento de crear una totalidad *subjetiva* por medio de la forma literaria de la novela, que para que el arte se siguiera desarrollando era necesario que la realidad se transformara, y que "el arte jamás podría ser el agente de tal transformación" (p. 152). Más tarde encontraría el agente necesario en el proletariado, comenzaría a defender la politización del arte y a abogar por el realismo socialista contra la "decadencia" artística capitalista (representada por el expresionismo). Adorno y Benjamin sugerían que la validez del arte expresionista radicaba en que, a diferencia del intento ideológico de la novela idealista de crear una falsa totalidad subjetiva, expresaba (como antes la alegoría) la *verdad* acerca de la realidad, su desintegración, sus contradicciones, y su sufrimiento humano. Éste era y continuó siendo el criterio de validez de Adorno tanto para la filosofía actual como para el arte.

[108] Adorno, "Die Idee der Naturgeschichte" (1932), *GS* 1, pp. 357-358.

[109] *Ibid.*, p. 362.

[110] *Ibid.*

e intensificaba la conciencia desmitificadora, yacía la esperanza de un progreso histórico que no fuera simple mito.

Historia y naturaleza no eran abstractos "conceptos invariantes" sino que "se ordenaban alrededor de la facticidad histórica concreta",[111] formando una constelación que liberaba en el fenómeno el momento de transitoriedad que podía romper su mítico hechizo sobre el presente:

> La naturaleza es transitoria. Por lo tanto, contiene en sí misma el momento de historia. Allí donde aparece lo histórico, se refiere a lo natural que muere en su interior. Inversamente, donde aparece la "segunda naturaleza", allí donde nos confronta aquel mundo de convenciones, es descifrado porque su significado se clarifica precisamente en su transitoriedad.[112]

La "superación [*Aufhebung*] de la antítesis tradicional entre naturaleza e historia"[113] tenía lugar en este momento de transitoriedad, esta "unicidad temporal" (*Einmaligkeit*) del fenómeno, para utilizar un término que Adorno tomara de Georg Simmel.[114] En su estudio sobre Kierkegaard, Adorno escribió que "lo que comprende precisamente la historia real" era "la unicidad temporal irreversible del hecho histórico"[115] —es decir naturaleza particular, concreta, transitoria. Pero afirmar la transitoriedad como factor esencial tanto en la naturaleza como en la historia era ontología sólo en un sentido negativo, antiontológico. Era en sí mismo dialéctico: aquello que es transitorio, temporalmente único, particular, facticidad material, no puede sostenerse, no puede poseerse. Como Horkheimer le escribiera a Benjamin: "La injusticia, el terror, los sufrimientos del pasado [son] irreparables."[116] La historia era irreversible, "una calle de un solo sentido".[117] La transitoriedad de la naturaleza era la fuente del sufrimiento, pero al mismo tiempo, porque su esencia se transformaba, era la fuente de la

[111] *Ibid.*, p. 359.

[112] *Ibid.*

[113] *Ibid.*, p. 345.

[114] *Ibid.*, p. 359. La noción del tiempo histórico como "discontinuo" también era de Simmel, y probablemente Adorno la heredara a través de su antiguo mentor Siegfried Kracauer.

[115] Theodor W. Adorno, *Kierkegaards Konstruktion des Aesthetischen* (1953): *Mit zwei Beilagen*. 3ª ed. ampliada (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1966), p. 62.

[116] Horkheimer, cit. en Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, p. 117.

[117] *Calle de un solo sentido* (*Einbahnstrasse*) era el título del libro de Benjamin, de 1928, de recuerdos fragmentarios.

esperanza. Quizá esto dé la clave para entender la críptica frase de Benjamin que Adorno citaba: "Sólo a través de la desesperanza nos es dada la esperanza."[118]

EL CARÁCTER DOBLE DE LOS CONCEPTOS

He afirmado que Adorno no tenía ningún concepto ontológico de historia significativo por sí mismo. Utilizaba a la historia, conectándola con la naturaleza como su opuesto dialéctico, como un concepto cognitivo, una herramienta teórica para desmitificar los fenómenos sociohistóricos y sustraerles su poder sobre la conciencia y la acción. Cada uno de los conceptos tenía un polo estático y uno dinámico (mito-transitoriedad), y su significado preciso dependía de la forma en que fuera preciso agruparlos alrededor del objeto particular analizado de modo que su significación pudiera ser liberada.

Aquello que aparecía como "natural" era expuesto como "segunda naturaleza", o sea históricamente producido. Y aquello que aparecía como "histórico" era expuesto en términos de "primera naturaleza" material, que perecía en su interior. Pero el proceso de desmitificación podía efectuarse sobre otro eje: lo arcaico podía presentarse pleno de significado a la luz del presente, o la misma novedad y modernidad del presente podía ser obligada a liberar súbitamente su significación al ser vista como arcaica. En gran parte, los escritos de Walter Benjamin giraban en torno a este eje. Como apuntó Adorno:

> La totalidad de su pensamiento se caracteriza por lo que podríamos llamar "historia natural"... Es conducido no sólo a despertar la vida congelada en los petrificados objetos —como en la alegoría— sino también forzando a las cosas vivientes a presentarse como antiguas, "ur-históricas", y liberar abruptamente su significación.[119]

[118] Walter Benjamin, "Goethes Wahlverwandtschaften" (1924), *Schriften,* 2 vols., ed. Theodor W. Adorno y Gretel Adorno (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955), vol. 1, p. 140.

[119] Theodor W. Adorno, "Portrait of Walter Benjamin", *Prisms,* trad. Samuel y Sherry Weber (Londres, Neville Spearman, 1967), p. 233. La propia teoría de la historia de Benjamin se complicó cuando en la década de 1930 aceptó que los conceptos cognitivos podían transformarse de negación crítica en afirmación positiva del pasado y el presente, es decir cuando intentó "rescatar" los fenómenos en el sentido de una redención teológica, y cuando afirmó el curso real del desarrollo histórico, incluyendo la conciencia empírica del proletariado. Para una discusión de esta ambivalencia de los escritos de Benjamin, véase Jürgen Habermas,

Adorno también utilizó esta técnica cognitiva, particularmente el procedimiento de identificar los elementos arcaicos dentro de los fenómenos más modernos.[120] Cualquiera haya sido el eje del análisis, el procedimiento crítico era el mismo: se utilizaban conceptos dialécticamente opuestos como herramientas para desmitologizar el mundo y abrirlo a la comprensión crítica.

Entender este proceso es aprehender el mecanismo esencial del método crítico de Adorno como un proceso de dialéctica sin identidad. Se recordará que Adorno aceptaba el argumento de Lukács de que las antinomias del pensamiento burgués reflejaban una realidad contradictoria en sí; no podían ser reconciliadas en la teoría en tanto la realidad social permaneciera inmodificada.[121] Aceptada la premisa de una realidad contradictoria, esencialmente antagónica, está clara la razón que llevó a Adorno a entender que el conocimiento del presente requería la yuxtaposición de conceptos contradictorios cuya tensión mutuamente negadora no podía disolverse.

No sólo los conceptos antitéticos de historia y naturaleza sino también, por ejemplo, los conceptos de individuo y sociedad eran de este modo utilizados por Adorno: cada vez que la teoría burguesa afirmaba la primacía del individuo autónomo (la *autonome ratio* del idealismo), Adorno demostraba cómo el individuo reflejaba la totalidad social. Pero allí donde el colectivo social era prioridad esencial (el concepto de la izquierda acerca de un sujeto revolucionario colectivo, el derechista de *Gemeinschaft*, el concepto hitleriano de *das Volk)*, Adorno sostenía que el individuo moderno estaba aislado en su existencia monádica, tal como habían sostenido teóricos burgueses como Husserl. Aquello que aparecía como orden racional en la sociedad burguesa, era mostrado por Adorno como caos irracional, pero cuando se afirmaba que la realidad era anárquica e irracional, Adorno exponía el orden de clase subyacente a esta apariencia.[122] Otro ejemplo: cuando la

"Bewusstmachende oder rettende Kritik: Die Aktualität Walter Benjamins" (1972), *Kultur und Kritik: Verstreute Aufsätze* (Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch, 1973), pp. 302-344.

[120] Adorno sólo se refiere brevemente a la relación entre dinámica histórica e imágenes arcaicas en "Die Idee der Naturgeschichte" (*GS* 1, pp. 362-364). Pero véase la discusión sobre las imágenes históricas en el cap. 6.

[121] Véase cap. 2.

[122] De allí que cuando Adorno enfatizó la naturaleza fragmentaria de la realidad social en la década de 1930, y en 1940 empezó a llamar a la sociedad un "sistema cerrado" (*lückenloses System*), no demostraba inconsistencia alguna. Aunque el peso otorgado a cada uno de los polos variaba según la particular constelación de cada ensayo, Adorno siguió conside-

naturaleza se enfrentaba al hombre como un poder mítico, Adorno hacía un llamado al control de la naturaleza por la razón, pero cuando el control de la naturaleza tomaba la forma de dominación, Adorno demostraba que esa razón instrumental era una nueva mitología. El significado fluctuante de los conceptos de Adorno, su intencional ambivalencia, es la mayor fuente de dificultades para comprender sus obras. Pero en esto consistía precisamente su intento por frustrar la mentalidad categorizadora cuya forma asumía la "segunda naturaleza" en el siglo XX. Sólo un pensamiento fluido que evitase los dogmas podía ser el aliado de la historia en su despliegue. En los ensayos de Adorno, los pares de conceptos dialécticamente opuestos, cada uno de los cuales contenía en su interior dos niveles opuestos de significado, se yuxtaponían para revelar la verdad de una realidad social contradictoria.

Hasta aquí la discusión ha sido documentada con los primeros escritos de Adorno, anteriores al Instituto, de acuerdo con nuestra intención de centrarnos en los orígenes de su teoría. Pero el libro *Dialektik der Aufklärung* ("Dialéctica de la Ilustración"), que Adorno escribiera con Max Horkheimer durante la segunda guerra mundial y que será discutido en un capítulo posterior y en un contexto diferente, no puede sin embargo dejar de ser tomado en consideración en un análisis de la concepción de la historia en Adorno, aun corriendo el riesgo de repetición.[123] *Dialektik der Aufklärung* presentaba una dialéctica histórica de la razón, originada en la negación del mito, sólo para retornar otra vez al mito en los tiempos modernos. Como esta noción estaba excluida de la descripción marxiana de la historia como lucha de clases, el estudio ha sido interpretado como un punto de viraje en la teoría del Instituto de Frankfurt, cuando, como ha dicho Jay, "la Escuela de Frankfurt recorrió el último tramo en su larga marcha apartándose del marxismo ortodoxo".[124] Pero parece claro

rando que tanto la integración como la desintegración eran características de la sociedad burguesa tardía. En realidad, tenía la idea de publicar una colección de sus ensayos sociológicos bajo el título de "integración-desintegración" y escribir un ensayo introductorio sobre el tema. (Véase "Editorische Nachbemerkung", Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. 9: *Soziologische Schriften* II, ed. Susan Buck-Morss y Rolf Tiedemann, 2 vols. [Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1975].)

[123] Véase *infra*, cap. 11. Completada en 1944 y publicada por primera vez en Amsterdam en 1947, la obra fue prácticamente desconocida hasta su segunda publicación en 1969, cuando tuvo considerable impacto sobre la Nueva Izquierda alemana. Ha sido traducida a varios idiomas, como el inglés: Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, trad. John Cumming (Nueva York, Herder and Herder, 1972).

[124] Martin Jay, *The dialectical imagination: A history of the Frankfurt*

que esta nueva dirección de la "Escuela" de Frankfurt que observa Jay no se originaba tanto en su desarrollo orgánico propio como en el cambio en las relaciones de poder entre sus miembros a partir de la llegada de Adorno, y especialmente después de que se trasladara en 1941 a California y comenzara a trabajar unido a Horkheimer.[125] *Dialektik der Aufklärung* no representaba una ruptura radical respecto de la metodología anterior de Adorno. Podría ser considerada, en cambio, como una puesta en obra concreta de la idea de "historia natural" delineada en su conferencia de 1932. En el libro, los momentos de la historia dinámica y del mito estático se yuxtaponían para otorgarle significado crítico al presente: la razón era criticada en tanto "mito", mientras el progreso técnico era visto como el retorno de lo "siempre idéntico" (*Immergleiche*) por la violencia infligida a la "primera naturaleza" material; se exponía la historia más reciente (cultura de masas y antisemitismo) como barbarie arcaica, y lo arcaico, el poema épico de la *Odisea*, era leído como expresión de lo más moderno: Odiseo, el "prototipo del individuo burgués".[126] Existía un uso constante de pares de conceptos antitéticos (magia-ciencia, iluminismo-mito, moralidad-barbarie, progresión-regresión) que convergían en constelaciones desmitificadoras tanto de los conceptos como de las realidades que éstos intentaban definir.

El discurso de 1932 estaba claramente influido por el estudio sobre el *Trauerspiel* de Benjamin; *Dialektik der Aufklärung* evidenciaba de la misma manera la influencia de las *Geschichtsphilosophische Thesen* ("Tesis sobre la filosofía de la historia") de Benjamin, el último trabajo escrito antes de su suicidio en 1940.[127] Este breve y enigmático documento constituía una de las declaraciones filosóficas más significativas de Benjamin. Intentaba ser la introducción teórica a su trabajo inconcluso más importante, el *Passagenarbeit*, en el que trabajó durante la década de 1930.[128]

School and the Institute of Social Research, 1923-1950 (Boston: Little, Brown, 1973), p. 256.

[125] Véase *infra*, cap. 11.

[126] Horkheimer y Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, p. 43.

[127] El Instituto recibió una copia en 1941 y la publicó bajo el título *Über den Begriff der Geschichte* en una edición especial del Instituto, *Walter Benjamin zum Gedächtnis*, en 1942. Véase nota del editor (Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. 1:3: *Abhandlungen*, ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser [Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974], p. 1223.)

[128] La importancia de las tesis, así como su esoterismo, ha suscitado un libro de ensayos interpretativos: *Materialien zu Benjamins Thesen "Über der Begriff der Geschichte: Beiträge und Interpretationen*, ed. Peter Bulthaup (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1975).

Significativamente, mientras *Trauerspiel* no pretendía ser materialista dialéctico, el *Passagenarbeit* lo era. En estas tesis sobre la historia, Benjamin volvía[129] al relativismo radical con el que Adorno y él se habían comprometido en Königstein en 1929: la verdad de cualquier fenómeno pasado no era estática, exterior a la historia, sino inmanente y por lo tanto mediatizada por un presente continuamente cambiante.[130] El historiador que percibe esto "deja de permitir que la secuencia de eventos se deslice entre sus dedos como un rosario. Aprehende la constelación de la cual forma parte su propia era al lado de una específica era anterior."[131]

La articulación de los orígenes históricos no era el descubrimiento de algo en el pasado, como en la famosa fórmula de Ranke "*wie es eigentlich gewesen ist*"[132] ("tal como realmente fue"). Identificar la "fuente" (*Ursprung*) histórica o el prototipo histórico (*Urbild*) o el desarrollo histórico (*Urgeschichte*) era construirlo desde la perspectiva del presente, y con el propósito de criticar el presente. *Dialektik* era precisamente este tipo de construcción, *der Aufklärung,* la "*Urgeschichte* de la subjetividad".[133] Y cuando el primer "Excursus" interpretaba a Odiseo como el prototipo (*Urbild*) del individuo burgués, el propósito no era desafiar al paradigma marxista de la historia como lucha de clases,[134] sino el leer esta imagen arcaica como una configuración de la modernidad, de modo de transformarse en la ocasión para una comprensión crítica del presente. Si bien el método no era nuevo para Adorno, lo que se había transformado era la naturaleza del

[129] A mediados de los años treinta, bajo la influencia de Brecht, había escrito afirmativamente acerca del curso de la historia en un sentido mucho más ortodoxamente marxista. (Véase especialmente Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" [1936], *Gesammelte Schriften,* 1:2.)

[130] "El historicismo presenta la imagen 'eterna' del pasado; el materialismo histórico presenta una única experiencia con el pasado." (Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte* [1940], *Gesammelte Schriften,* 1:2, p. 702.)

[131] *Ibid.,* p. 704.

[132] *Ibid.,* p. 695.

[133] Horkheimer y Adorno, *Dialectic of Enlightenment,* p. 54. *Urgeschichte* es traducida aquí por "prehistoria".

[134] Aun después de *Dialektik der Aufklärung,* Adorno defendía la periodización histórica de Marx, "el esquema dialéctico de las épocas [feudal, burguesa y sin clases]", en contra de la traducción de Mannheim de este esquema en un "fluido y cambiante modo de conducta del hombre socializado en general, en el que las oposiciones determinantes desaparecen". Adorno, "The sociology of knowledge and its consciousness" (1953), *Prisms,* p. 42. La frase entre paréntesis aparece en la versión mecanografiada de Adorno de este ensayo, pero no en la versión publicada.

"presente". Las condiciones objetivas de 1944 no eran iguales a las de la época de su conferencia ante la *Kantgesellschaft*. Cuando en 1932 existía un potencial objetivo para la revolución frente al orden burgués en ruinas, el mayor obstáculo cognitivo para su realización parecía ser la reificación, que hacía aparecer a la realidad como "segunda naturaleza" y no como producto histórico. Hacia 1941, no era ya la estática apariencia de la realidad la que requería ser desmitificada, sino la apariencia del progreso histórico. La situación revolucionaria había conducido al totalitarismo y no a la liberación, tanto en la Alemania de Hitler como en la Rusia stalinista. Impresionado por el pacto nazi-soviético de 1939[185] (hasta el punto de sentir la necesidad de retraer la visión revolucionaria al dominio de la teología, frente a la inseguridad de todas las patrias terrenales),[186] Benjamin afirmaba que el mayor obstáculo para la conciencia revolucionaria había pasado de la aceptación de una estática "segunda naturaleza" a la creencia en la historia como progreso: "Nada corrompió más a la clase obrera alemana como la noción de que se estaba moviendo con la corriente."[187] La teoría marxista requería ser reinterpretada dentro de la constelación presente. Benjamin anotó en un borrador de las *Geschichtsphilosophische Thesen:*

> Para Marx las revoluciones son las locomotoras de la historia mundial. Pero quizá esto sea totalmente diferente. Quizá las revoluciones sean la forma de empuñar el freno de emergencia por parte de la raza humana que viaja en ese tren.[188]

Dialektik der Aufklärung fue el intento de llevar a cabo precisamente la tarea cognitiva que Benjamin había identificado en 1940 como la más urgente, es decir, desmantelar el mito de la historia como progreso. Para ello contaban con la autoridad de todo el trabajo del Instituto[189] y demostraban cómo aquello que Max Weber

[185] Así le escribió Benjamin a Scholem en 1940 (véase Benjamin, *Gesammelte Schriften* 1:3, p. 1228).

[186] Véase el estrecho análisis textual de las tesis de Benjamin en el artículo de Rolf Tiedemann "Historischer Materialismus oder politischer Messianismus?", *Materialien zu Benjamins Thesen "Über den Begriff der Geschichte"*, pp. 77-121.

[187] Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte* (1940), *Gesammelte Schriften,* 1:2, p. 698.

[188] Benjamin, *Gesammelte Schriften,* 1:3, p. 1232.

[189] Las implicancias teóricas del trabajo empírico del Instituto fueron desarrolladas en un ensayo, "Autoritärer Staat", que significativamente fue incluido en la publicación especial en memoria de Walter Benjamin, en la que aparecieron las tesis de este último sobre la historia.

había identificado como creciente racionalización y "desencantamiento" de la sociedad, no conducía progresivamente a un orden social racional, sino a nuevas estructuras de dominación en la forma del capitalismo monopolista y el totalitarismo político. Dentro de esta configuración, Adorno y Horkheimer reconstruían la dialéctica histórica de la razón: la razón, originada como herramienta para el dominio de la naturaleza pero a la vez íntimamente conectada con el autorrenunciamiento y el ascetismo burgués, se ha vuelto "contra el propio sujeto pensante".[140] El control racional de la naturaleza interior y exterior se reflejaba en la forma misma del pensamiento iluminista: la abstracción lógica conducía no sólo a la reificación de lo cognitivo sino también a la dominación de los conceptos sobre el contenido del pensamiento; esta conceptualización legitimaba la violencia sobre la "primera naturaleza". Los autores concluían: "El Iluminismo es totalitario".[141]

Dialektik der Aufklärung no era en sí misma una filosofía de la historia, y leerla como una afirmación positiva, aunque sombría, acerca de la esencia de la historia, sería equivocarse. El libro era una *negación* crítica de aquella visión racionalista, idealista y progresiva de la historia que se había convertido en "segunda naturaleza" de la sociedad burguesa. Esta crítica era hecha *por mor* del Iluminismo y la racionalidad que prometía. Las palabras utilizadas por Adorno para describir el método de Benjamin se aplican adecuadamente a su negación de la versión burguesa de la historia:

> Su concepción de la modernidad como lo arcaico no presenta huellas de una supuesta y antigua verdad, sino que alude a la real salida de la prisión burguesa en la inmanencia del sueño.[142]

La intención polémica y el carácter iconoclasta del estudio explica por qué se centra en dos vacas sagradas del pensamiento racional burgués: la armoniosa época de la antigua Grecia[143] y el Iluminismo del siglo XVIII. Estos dos momentos de un pasado idealizado se yuxtaponían a los fenómenos más bárbaros e irracionales del presente, para desmitologizar el presente y el dominio del pasado

[140] Horkheimer y Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, p. 26.

[141] *Ibid.*, p. 6.

[142] Adorno, "Caracterización de Walter Benjamin", *Crítica cultural y sociedad*, trad. Manuel Sacristán (Barcelona, Ariel, 1973), p. 123.

[143] La edad épica griega fue la época de la cosmología totalizadora que Lukács elogiara en *Die Theorie des Romans*. En relación con la influencia de la Grecia antigua sobre el pensamiento moderno alemán, véase E. M. Butler, *The tyranny of Greece over Germany* (Boston, Beacon Press, 1935).

sobre éste. Como ataque al progreso, el libro no debe ser interpretado tanto como una prueba del creciente pesimismo del autor (explicación subjetivo-psicológica) sino como documentación del viraje en las condiciones *objetivas*. Cuando Hitler tomó el timón de la historia, la esperanza revolucionaria se sintió hollada por la corriente histórica.

¿Era esta posición realmente tan lejana de la de Marx? Jay ha afirmado que en *Dialektik der Aufklärung*, el conflicto de clase, "piedra fundamental de cualquier teoría verdaderamente marxista" era remplazado "por un nuevo motor de la historia. El foco caía ahora en el conflicto más amplio entre hombre y naturaleza, fuera y dentro. . ."[144] La importancia del concepto de clase para cualquier teoría "verdaderamente marxista" no puede discutirse, tampoco el hecho que este énfasis era un cambio de enfoque en la "Escuela de Frankfurt", hasta donde puede afirmarse que tal "Escuela" existió. Sin embargo, parece claro que al menos Adorno nunca consideró que la teoría de la lucha de clases fuese un elemento esencial del materialismo dialéctico, que desde el principio rechazó el concepto de desarrollo dialéctico como ley inmutable de la historia o la naturaleza, que su concepción de la dialéctica estaba más de acuerdo con el paradigma marxiano de la dialéctica del trabajo que con la historia de la lucha de clases,[145] es decir como un proceso entre el hombre y la naturaleza, la conciencia y la realidad, el conocimiento presente y la historia pasada. La tensión crítica generada por esta no identidad era el potencial para el desarrollo real de la razón en la historia.

En "Die Idee der Naturgeschichte", Adorno afirmaba que este argumento derivaba de "ciertos elementos fundamentales de la dialéctica materialista".[146] Es cierto que el término "historia natural" fue utilizado por Benjamin en su estudio de 1925 sobre el drama barroco, y que no lo había tomado de Marx. La expresión "historia natural" (*Naturgeschichte*) aparece en los *Manuscritos económico-filosóficos* de 1844, obra a la que Adorno seguramente tuvo acceso aun antes de su primer publicación en Alemania en 1932,[147] como apuntábamos en el capítulo anterior. Marx no sólo

[144] Jay, *The dialectic imagination*, p. 256.

[145] Sobre este punto véase Jacoby, "Towards a critique of automatic Marxism", p. 140-146. Si Jay se equivoca al identificar a la "Escuela" de Frankfurt con la posición de Horkheimer, Jacoby al analizar la interpretación del Instituto acerca de naturaleza e historia se equivoca al identificarla con la posición de Adorno.

[146] Adorno, "Die Idee der Naturgeschichte" (1932), *GS* 1, p. 27.

[147] Véase *supra*, p. 83. Aunque Adorno no cita directamente los *Manuscritos* de 1844 en su conferencia de 1932, más tarde tomaría tanto los

afirmaba que la historia es parte real de la historia natural, negando a la historia como primer principio ontológico.[148] También utilizaba los términos "naturaleza" e "historia" como conceptos críticos, mutuamente correctivos de modo similar a la utilización de Adorno, y atacaba al idealismo hegeliano por la total subsunción de la naturaleza dentro del despliegue histórico del espíritu absoluto.[149] Cuestionaba al materialismo vulgar por considerar a la naturaleza humana como pura naturaleza y por lo tanto descuidar su carácter social (histórico).[150] Finalmente, cuando Marx definía el objetivo de la sociedad como la verdadera resurrección de la naturaleza, el naturalismo del hombre y el humanismo de la naturaleza,[151] no estaba muy lejos de la esperanza expresada por Adorno y Horkheimer en *Dialektik der Aufklärung* de la realización como "reconciliación [*Versöhnung*] con la naturaleza".[152]

No es nuestra tarea considerar aquí en detalle el concepto de historia de Marx. Con seguridad compartía la creencia burguesa en el progreso, y hay mucho en los últimos escritos de Marx que justifica la interpretación de Engels de la dialéctica como ley natural del desarrollo histórico, así como la comprensión teleológica de la historia en Lukács, con su aceptación de la dominación sobre la naturaleza.[153] Si existían elementos marxistas en la interpreta-

escritos de juventud como los posteriores para ilustrar su concepto de historia natural (véase Adorno, *Dialéctica negativa*, pp. 352-357).

[148] *Writings of the young Marx on philosophy and society*, ed. y trad. Loyd D. Easton y Kurt H. Guddat (Garden City, N. Y., Doubleday, Anchor Books, 1967), p. 312.

[149] *Ibid.*, pp. 314-337, esp. pp. 333-337.

[150] *Ibid.*, pp. 301-314, esp. pp. 308-310.

[151] *Ibid.*, p. 306. Los temas utópicos del placer sensual en estos escritos tempranos ya habían aparecido anteriormente en los ensayos de Horkheimer, en particular "Egoismus und Freiheitsbewegung" (1936).

[152] Jay apunta que en el artículo de Marcuse de 1932 sobre los *Manuscritos* de 1844, el autor habla del deseo de Marx de unidad entre hombre y naturaleza, pero afirma que "éste era el objetivo que Adorno y Horkheimer enfatizarían en oposición a Marx". (Jay, *The dialectic imagination*, p. 144.) Aquí la cuestión de interpretación es si el joven Marx tenía como objetivo la total *identidad* de *Geist* y *Natur* (que Adorno y Horkheimer no aceptaban) o simplemente su mutua mediación("reconciliación"). (Carta de Martin Jay a la autora, 21 de septiembre de 1973.)

[153] En 1966 Adorno escribió que a pesar de la inversión materialista de la dialéctica hegeliana de la historia, *tanto* Marx como Engels tendían a deificar la historia, y su fe en las fuerzas económicas los impulsaban a apoyar el proyecto burgués de dominación de la naturaleza (Adorno, *Negative Dialektik*, *GS* 6, pp. 242, 315.) Pero incluso cuando Marx en la introducción al *Capital* hablaba de la evolución de la sociedad capitalista como un "proceso de historia natural" que se dirigía "con

ción de Adorno de la historia, la suya no era de ningún modo la interpretación de Marx.

Sin embargo, en un nivel más profundo que el del simple vocabulario común, *Dialektik der Aufklärung* tenía una afinidad con el marxismo que, como podría afirmarse en el caso de Adorno, marcaba un viraje *hacia* Marx y no un alejamiento. Porque si el libro era algo más que la negación crítica de las filosofías burguesas de la historia, entonces su mensaje positivo expresaba que cuando la transformación dialéctica tiene lugar sólo a nivel superestructural y la estructura de clases permanece intocada, entonces recae sobre sí misma y se repite como el ciclo de la naturaleza. El libro rechaza entonces la revolución al interior de la "razón", cuando lo que se requiere es una revolución al interior de la sociedad.[154] Pero también implicaba lo mismo en relación con la dialéctica exclusivamente a nivel de la infraestructura.[155] Y Adorno no estaba dispuesto a abandonar la filosofía.

necesidad de hierro hacia resultados inevitables", Adorno sostenía (en contra de Engels) que esto debía ser interpretado en el espíritu crítico que había hecho suyo, es decir, que la utilización por parte de Marx del término "naturaleza" quería criticar el desarrollo capitalista como no auténticamente histórico, como "pre-histórico" (*vor-Geschichte*) tal como Marx definía toda historia previa. (*Ibid.*, pp. 347-349.) Para la crítica de la interpretación de una teleología de la historia en Marx, véase Alfred Schmidt, *Der Begriff der Natur in der Lehre von Marx* (Frankfurt am Main, Europäische Verlagsanstalt, 1971), pp. 29-30. Schmidt afirma que "la dialéctica materialista es no teleológica... El que aprehendiera la historia humana hasta el presente, de ningún modo captó a partir de ahí la dirección del mundo" (*ibid.*, p. 29).

[154] Por supuesto, Adorno siempre había sostenido esta posición (véase cap. 2), pero sin duda a comienzos de la década de 1930 creía que la revolución en el arte y la desintegración de las formas cognitivas burguesas anticipaban de algún modo una revolución social progresista, y no estaba por lo tanto completamente liberado del mito burgués del progreso. Si *Dialektik der Aufklärung* es una estimación más sobria del poder revolucionario de la razón, su crítica de Schönberg, escrita en el mismo período, se basaba en un argumento paralelo: la ruptura dialéctica de Schönberg respecto de la tonalidad burguesa, que liberaba a la música de las leyes tonales, había recaído en una nueva forma de dominación, el sistema cerrado y las leyes establecidas de la composición dodecatónica. (Véase Theodor W. Adorno, *Philosophy of modern music*, trad. Anne G. Mitchell y Wesley V. Blomster [Nueva York, The Seabury Press, 1973].)

[155] Horkheimer y Adorno sostenían que el triunfo de la clase burguesa y también de la dictadura soviética del proletariado habían transformado la base económica dejando intacta la estructura de dominación.

4. UNA LÓGICA DE LA DESINTEGRACIÓN: EL OBJETO

LOS ORÍGENES DE LA DIALÉCTICA NEGATIVA

En el capítulo anterior, la aproximación de Adorno al problema de la historia nos suministró una ilustración concreta de su proceder dialéctico. Al yuxtaponer conceptos antitéticos (naturaleza-historia) y exponer la irreconciliabilidad de los conceptos con la realidad supuestamente descrita (la idea de historia o de naturaleza *versus* su realidad), Adorno emprendía la doble tarea de ver a través de las puras apariencias de la realidad burguesa y de la pretendida adecuación de los conceptos burgueses utilizados para definirla. Como en Hegel, la contradicción, con la negación como su principio lógico, dotó a su pensamiento de estructura dinámica y proporcionó la fuerza motora para la reflexión crítica. Pero mientras Hegel veía en la negatividad el movimiento del concepto hacia su "otro", sólo un momento dentro de un proceso mayor hacia la consumación sistemática, Adorno no veía posibilidad alguna de que una argumentación se detuviera en la síntesis inequívoca. Hizo de la negatividad el signo distintivo de su pensamiento precisamente porque creía que Hegel se había equivocado: razón y realidad no coincidían. Como en Kant, las antinomias de Adorno permanecían antinómicas, pero a causa de los límites de la realidad, más que de los de la razón. El pensamiento no reconciliatorio era impulsado por condiciones objetivas: porque las contradicciones de la sociedad no podían desterrarse por medio del pensamiento, la contradicción tampoco podía desterrarse dentro del pensamiento.

Adorno no afirmaba ni el concepto ni la realidad en sí mismos. En cambio planteaba cada uno en crítica referencia al otro. Dicho de otro modo, cada uno era afirmado sólo en su *no identidad* respecto del otro. En realidad, el "principio de no identidad", que Adorno desarrollaría con riqueza creciente, llegó a ser el fundamento de su filosofía, es decir, de la "dialéctica negativa".

Adorno no habló de un "principio" de no identidad hasta después de haberse unido al Instituto[1] y "dialéctica negativa" fue in-

[1] La invocación de un principio de no identidad podría haber surgido como respuesta crítica al enfoque heideggeriano de la identidad

cluso una formulación posterior,[2] aunque lo sustancial de ambos ya era evidente en la teoría de Adorno a comienzos de la década de 1930. En aquella época, denominaba a su método filosófico una "lógica de la desintegración",[3] frase que no sólo indicaba el carácter no totalizador del enfoque sino que suponía también la razón de su necesidad. Porque tal como hemos visto,[4] Adorno creía que la pérdida del sentido de totalidad de su época era síntoma de la decadencia de la era burguesa. La historia actual era la crónica de su desintegración. La bancarrota enfrentaba no sólo al sistema económico burgués sino también a sus esfuerzos en el plano de la hegemonía ideológica. La crisis económica y la muy reconocida "crisis en la cultura" que la había anticipado, eran entonces dos caras de la misma moneda falsa. Como escribió Walter Benjamin: "Antes de que se desmoronen empezamos a reconocer como ruinas los monumentos de la burguesía en las conmociones

como tema central no sólo del idealismo burgués, sino de toda la filosofía occidental a partir de Parménides. Por supuesto, el rechazo de la identidad hegeliana de sujeto y objeto (creencia en lo real como racional y en lo racional como real) era una noción anterior, que se remontaba a la primera aceptación de Adorno del marxismo. En realidad fue Horkheimer quien articuló por primera vez el ataque a esta premisa idealista (véase Max. Horkheimer, *Anfänge der bürgerlichen Geschichtsphilosophie* [Stuttgart, Kohlhammer, 1930], pp. 185-197; *idem.*, "Hegel und das Problem der Metaphysik", *Festschrift für Carl Grünberg: Zum 70. Geburtstag* [Leipzig, Verlag von C. L. Hirschfeld, 1932], pp. 185-197.) Las implicancias de este rechazo de la identidad para la teoría de la historia de Adorno fueron discutidas en el capítulo 3. Sin embargo, el rechazo de la identidad sujeto-objeto hegeliana comprendía sólo un aspecto del "principio de no identidad" de Adorno. Otros niveles debían más a Benjamin que a Hegel o a Horkheimer, como demostraremos.

[2] Utilizó por primera vez este término en sus seminarios sobre Hegel en la década de 1950, pero su filosofía no fue oficialmente bautizada "dialéctica negativa" hasta 1966, con la aparición del libro del mismo nombre. Incluso en 1963, en su prefacio a sus tres ensayos sobre Hegel, Adorno se refería sólo de una manera general a sus esfuerzos, como formulaciones de "un concepto modificado de la dialéctica." (Theodor W. Adorno, *Tres estudios sobre Hegel* [Madrid, Taurus, 1974], p. 10.)

[3] En una nota a la edición alemana de *Negative Dialektik*, Adorno escribió: "La idea de una lógica de la desintegración es la más antigua de sus concepciones filosóficas [del autor], y se remonta a sus años de estudiante." (Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik, Gesammelte Schriften*, vol. 6, ed. Rolf Tiedemann [Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1973], p. 409.) Que su intención era compatible con la teoría posterior de Adorno es evidente a partir de la siguiente afirmación: "Su movimiento [de la dialéctica negativa] no tiende a la identidad en la diferencia de cada objeto con su concepto, más bien desconfía de lo idéntico. Su lógica es la del desmoronamiento..." (Theodor W. Adorno, *Dialéctica negativa* [Madrid, Taurus, 1975], p. 148.)

[4] Véase cap. 3.

de la economía mercantil."[5] La fragmentación de las disciplinas intelectuales, el hecho de perder la filosofía su anterior posición burguesa como sintetizadora y sistematizadora de todo conocimiento, era una manifestación de dicha desintegración Aceptando la división del trabajo intelectual como una condición inevitable de la producción actual, pero convencido de que los problemas técnicos de la praxis *geistige* manifestaban los antagonismos de la estructura social,[6] Adorno consideraba que su tarea como filósofo era la de socavar el ya vacilante marco del idealismo burgués al exponer las contradicciones que afectaban a sus categorías, y siguiendo su lógica inherente, empujarlas al punto de su autodestrucción. Éste era su objetivo, consumar la liquidación del idealismo desde dentro, y esto era lo que tenía en mente al formular la necesidad, para la filosofía, de una "lógica de la desintegración".

Lo que separaba la meta de Adorno de un puro nihilismo, era su creencia en la posibilidad de extraer de las propias contradicciones del idealismo una nueva lógica. Para emplear una frase que Adorno tomara de Brecht, creía que las categorías declinantes podían ser "refuncionalizadas (*umfunktioniert*)[7] y transformadas en herramientas cognoscitivas del materialismo dialéctico. La superación del idealismo podría inducirse a generar desde sus propias ruinas una filosofía "dialéctica", cuya necesidad histórica y lógica estaba así demostrada. A la buena manera hegeliana,[8] Adorno no hacía distinción entre teoría y método: el proceso de llegada a tal filosofía era en sí la nueva filosofía en acción.

Éste era el programa filosófico que Adorno delineara en su conferencia inaugural "Die Aktualität der Philosophie". Debe admitirse que su proceder revestía un cierto carácter *ex post facto*. Adorno ya tenía idea de qué aire tendrían las categorías del nuevo materia-

[5] Walter Benjamin, "París, capital del siglo XIX" (1935), en *Iluminaciones, 2, Poesía y capitalismo*, trad. J. Aguirre (Madrid, Taurus, 1980), p. 190.

[6] Véase cap. 2.

[7] La palabra alemana es más dialéctica que su traducción: el prefijo *um* implica la reversión, no la mera reformulación de las categorías. Sin embargo, la traducción en el pasaje siguiente parece sobreintelectualizada y abstracta: "En orden a la modificación de formas e instrumentos de producción en el sentido de una inteligencia progresista —y por ello interesada en liberar los medios productivos, y por ello al servicio de la lucha de clases— ha acuñado Brecht el concepto de transformación funcional [*Umfunktionierung*]." (Walter Benjamin, "El autor como productor", *Tentativas sobre Brecht* [*Iluminaciones III*], trad. J. Aguirre [Madrid, Taurus, 1975], p. 125.)

[8] Para Hegel (y para Adorno) el método filosófico no era un conjunto formal de reglas a aprender, sino una actividad a experimentar y articular.

lismo. La mayoría de ellas habían sido articuladas por Walter Benjamin durante la década de 1920. Pero mientras Benjamin tan sólo planteaba las categorías, Adorno, mucho más versado en los problemas de la filosofía contemporánea, intentó extraerlas sistemáticamente de las formas tardías del idealismo, a través de su crítica al existencialismo de Kierkegaard (escrita en 1928-1933) y a la fenomenología de Husserl (escrita en 1934-1937). Sin embargo, la casi intuitiva convicción de Adorno acerca de la validez del enfoque de Benjamin precedió a sus esfuerzos por probar su necesidad histórica y lógica.

Los orígenes de la "dialéctica negativa" se encuentran entonces en los primeros trabajos de Benjamin y en el diálogo intelectual entre ambos, comenzado en 1929 al formular un programa común en Königstein, que madurará en los escritos de Adorno a comienzos de la década de 1930. Un análisis de estos orígenes da una clave para la filosofía de Adorno, aun en su última y madura formulación. Los siguientes dos capítulos presentarán las primeras formulaciones de sus categorías filosóficas, demostrarán su deuda respecto del temprano trabajo de Benjamin y las analizarán como una respuesta a los problemas técnicos que enfrentaba la filosofía de su época, problemas que los métodos burgueses tradicionales parecían incapaces de resolver.

Sin embargo, antes de continuar, es necesario clarificar un punto. Durante la década de 1960 el método de la "dialéctica negativa" llegó a identificarse con la "teoría crítica" del Instituto de Frankfurt, del cual Adorno había llegado a ser el miembro más ilustre. Sin embargo, al delinear los orígenes del método de Adorno, he tratado premeditadamente de evitar igualarlo con la "teoría crítica", término que carece de precisión sustantiva. La teoría crítica nunca constituyó una filosofía articulada de manera completa, que los miembros del Instituto aplicaran de idéntico modo. Se trató mucho más de un conjunto de supuestos compartidos que distinguían su enfoque de la teoría burguesa o "tradicional".[9] Dentro de este marco común, la metodología de los individuos miembros podía variar y de hecho así sucedió. Además, el término carece de precisión histórica, ya que se refiere en general a la orientación teórica del Instituto durante los treinta y tantos años que estuvo bajo la dirección de Max Hork-

[9] Como apuntó Adorno, la expresión "teoría crítica" fue "formulación de Horkheimer" (Adorno, *Dialéctica negativa*, p. 198); fue Horkheimer quien señaló por primera vez sus características distintivas en su artículo de 1937 de la *Zeitschrift für Sozialforschung*, "Traditionelle und kritische Theorie". (Véase Max Horkheimer, "Teoría tradicional y teoría crítica", *Teoría crítica*, trad. E. Albizu y C. Luis [Buenos Aires, Amorrortu, 1974], pp. 223-271.)

heimer y, aunque luego Adorno estuvo evidentemente de acuerdo con el término, había señalado las características distintivas de su propio método en la conferencia inaugural, escrita siete años antes de convertirse en miembro del Instituto. En aquel momento (mayo de 1931) Horkheimer era director del Instituto desde hacía sólo algunos meses y la nueva orientación por él introducida en lo referente a la metodología crítica recién comenzaba a cobrar forma. Por supuesto, aun en aquel momento, las ideas de Horkheimer tenían mucho en común con las de Adorno, dada su estrecha amistad personal e intelectual. El tránsito hacia el marxismo a finales de la década de 1920 había sido una experiencia compartida, y Horkheimer había presenciado las charlas en Königstein. Pero el impacto del materialismo dialéctico en sus respectivos pensamientos no fue idéntico y los condujo en diferentes direcciones. Horkheimer volvióse hacia las ciencias sociales, mientras que Adorno, en lugar de unirse a su amigo en el Instituto, optó por aceptar un puesto académico.

El joven Adorno se veía a sí mismo como filósofo y como artista,[10] y no como científico social, y es claro que lo entusiasmaba más la crítica literaria de Walter Benjamin que los proyectos de investigación social empírica del Instituto. En cuanto a la evaluación del Instituto acerca de Adorno, es útil recordar que dos artículos presentados a la revista del Instituto en la década de 1930 fueron rechazados, en forma reiterada, por el comité editorial.[11] Y aunque los artículos de Adorno que fueron aceptados —"Zur gesellschaftlichen Lage der Musik" (1932) y "Über Jazz" (1936)— fueron de perdurable importancia para su desarrollo intelectual,[12] los tra-

[10] Como recordará más tarde comparándose con Horkheimer: "Yo, sin embargo, por antecedentes y por mi desarrollo anterior, era un artista, un músico, aunque animado por un impulso de dar cuenta del arte y de su posibilidad en el presente, donde también algo objetivo deseaba expresión, una sospecha de la insuficiencia del proceder estético ingenuo en vista de las tendencias de la sociedad." (Theodor W. Adorno, "Offener Brief an Max Horkheimer", *Die Zeit*, 12 de febrero de 1965, p. 32.)

[11] Un estudio sobre Mannheim tuvo dos revisiones (1934 y 1937) y sin embargo nunca apareció en la revista —una tercera revisión fue finalmente publicada en otra parte (Theodor W. Adorno, "Über Mannheims Wissenssoziologie" [1953], reditado en *Prismen* [Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955]). Un artículo de 1937 sobre Husserl, revisado en 1938, nunca fue publicado. Las copias de ambos borradores están en el Legado Adorno.

[12] En el artículo de 1932 (que fue discutido en detalle en el cap. 2) y en las cuarenta notas sobre música que publicara en una variedad de periódicos y revistas durante la década de 1930, Adorno sentó las bases para una filosofía estética en cuya formulación se ocupó hasta el momento de su muerte (un largo e inconcluso manuscrito, *Aesthetische Theorie*, se publicó póstumamente en 1970 como el vol. 7 de las *Gesammelte Schrif-*

bajos más importantes de estos años fueron los estudios estrictamente filosóficos acerca de Husserl y Kierkegaard. Los temas del jazz y de la condición social de la música reflejaban la preocupación básica del Instituto respecto del contenido ideológico de los fenómenos culturales, la cuestión de cómo los productos *geistige* funcionaban para sostener o desafiar el *status quo* societal. Esto era por supuesto, algo bastante distinto de la autoimpuesta tarea de Adorno de fomentar la liquidación de la filosofía idealista.

Horkheimer creía tan firmemente como Adorno que la filosofía burguesa yacía en un estado de decadencia,[13] pero parecía concluir que si la metafísica ya no era posible, el filósofo debía buscar auxilio en las ciencias sociales para hallar la verdad. Aunque estas ciencias, a su vez, necesitaran de una conciencia crítica, especulativa, la filosofía como disciplina separada era eliminada, liquidada desde afuera, por así decirlo.[14] Para Horkheimer, el problema del "objeto" tendía a disolverse en la sociología (marxiana), el problema del "sujeto" en la psicología (freudiana),[15] y la Teoría Crítica intentaba explicar su interrelación. En su conferencia inaugural como director del Instituto, se refirió a la interacción dialéctica entre teoría e investigación empírica.[16] Adorno en cambio distinguía un proceso dialéctico *dentro de la filosofía misma.*

ten). No estoy sugiriendo que los primeros ensayos sobre música publicados en la *Zeitschrift für Sozialforschung,* que contenían elementos para una teoría estética así como una teoría crítica de la cultura de masa, fueran insignificantes en comparación con sus estudios filosóficos publicados como libros; simplemente sostengo que, mientras el Instituto estaba más interesado en una *sociología* (filosófica) del arte, la preocupación básica de Adorno estaba en una *filosofía* (sociológica) tanto de la estética como de la cognición epistemológica.

[13] Como afirmó en 1932, la premisa idealista, la identidad de sujeto y objeto, "ha hecho colapso desde hace mucho tiempo y, con ella, el edificio de la filosofía hegeliana... la filosofía 'absoluta'... es cosa del pasado". ("Hegel und das Problem der Metaphysik", p. 192.)

[14] La fe de Horkheimer en que las ciencias sociales pudieran responder los interrogantes tradicionales de la filosofía a través de la investigación empírica, no era compartida por Adorno. Contra esta tendencia Adorno, como recordaría más tarde, trataba de "fortalecer la inclinación antipositivista, especulativa" de Horkheimer. (Adorno, "Offener Brief an Max Horkheimer", p. 32.)

[15] Estas dos teorías, sentía, proporcionaban "una formulación de las viejas cuestiones [filosóficas] más adecuada al estado de nuestro conocimiento presente..." (Max Horkheimer, "Die gegenwärtige Lage der Sozialphilosophie und die Aufgaben eines Instituts für Sozialforschung" (1931), *Sozialphilosophische Studien: Aufsätze, Reden und Vorträge, 1930-1972,* ed. Werner Brede [Frankfurt am Main, Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag, 1972], p. 43.)

[16] Invocaba "una penetración y desarrollo dialéctico continuos entre

En realidad, Adorno poseía una fe casi hegeliana en la lógica inmanente de la filosofía, en su desarrollo histórico como despliegue de la verdad aunque, ciertamente de modo nada hegeliano, creía que la verdad desafiaba críticamente el curso de la historia en lugar de fundirse con él. Convencido de que las contradicciones sociales aparecían dentro del material de la filosofía en forma mediada y de que el filósofo, como el artista, debía ser "absolutamente moderno", es decir debía aprehender estas contradicciones en sus manifestaciones más corrientes y (en una época de desintegración) más antagónicas, Adorno tomó las polémicas heredadas de la anterior generación de filósofos, se sumó a sus filas, y desde su posición de quinta columna impulsó las antinomias de sus teorías hasta el punto en el cual la negación dialéctica del idealismo podía ser consumada.[17] Esta argumentación desde dentro, sobre las bases de la lógica inherente a la propia filosofía, históricamente desarrollada, y dirigida a salir del idealismo burgués hacia el materialismo revolucionario, era la significación otorgada por Adorno a la "crítica inmanente", y constituía la sustancia de su idea de una "lógica de la desintegración".

Este programa ligaba a Adorno con Benjamin más que con Horkheimer.[18] Aunque Horkheimer también afirmaba que, si la teoría burguesa iba a ser efectivamente desafiada, debía serlo "desde dentro", esto significaba simplemente para él que tal teoría no podía ser descartada desde el exterior a través de adoptar cierto punto de vista antiburgués, metafísicamente trascendental. En cambio, debía exponerse la brecha entre el pensamiento burgués y su propia realidad. En sus ensayos, Horkheimer confrontó conceptos burgueses (justicia, razón, individualismo) con la realidad de la sociedad burguesa (su injusticia, irracionalidad, capitalismo monopólico), o tendió a señalar la discrepancia entre la abundancia potencial de las fuerzas productivas actuales y la escasez existente, o demostró

la teoría filosófica y la práctica de las disciplinas científicas individuales. . ." (*Ibid.*, p. 40.)

[17] Como escribió en su discurso inaugural: "Sólo una filosofía esencialmente no dialéctica, que apunta a una verdad ahistórica, pudo sostener que los viejos problemas podían eliminarse simplemente olvidándolos y empezando nuevamente desde el comienzo." (Theodor W. Adorno, "Die Aktualität der Philosophie" [1931], *Gesammelte Schriften*, vol. 1: *Frühe philosophische Schriften*, ed. Rolf Tiedemann [Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1973], p. 339.)

[18] En una carta a Benjamin del 18 de marzo de 1936, Adorno escribió: "Tal vez adheriría en primer lugar a nuestro viejo método de la crítica inmanente." (Theodor W. Adorno, *Über Walter Benjamin* [Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970], p. 127.)

que, por ejemplo, la *Lebensphilosophie* traicionaba su propio intento de protesta, ya que, al funcionar como soporte del *status quo* societal, terminaba convergiendo con el positivismo que precisamente atacaba.[19] Pero, a diferencia de Adorno, Horkheimer no se implicó profundamente en las controversias técnicas de la filosofía contemporánea.[20] De allí que, aunque la mayoría de sus artículos publicados en la revista del Instituto, *Zeitschrift für Sozialforschung,* durante la década de 1930, constituían críticas a la filosofía burguesa, no eran en sí artículos "filosóficos" en el sentido estricto del término. Manteniendo un pie fuera de la disciplina, esbozó temas y conceptos descriptivamente a través de la historia de la era burguesa (su conocimiento fáctico de la historia era muy superior al de Adorno) con el objeto de poner a la luz su función social.[21] Horkheimer se movía entre la teoría y la sociedad, señalando las estructuras correspondientes en la conciencia y en la realidad, de un modo muy parecido al joven Lukács (y de ahí a su maestro Wilhelm Dilthey, cuyo trabajo Horkheimer apreciaba de manera con-

[19] Para una síntesis de los escritos de Horkheimer a comienzos de la década de 1930 véase Martin Jay, *The dialectical imagination: a history of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-1950* (Boston, Little, Brown, 1973), pp. 44-65.

[20] La preocupación básica de Horkheimer era la *Ideologiekritik,* es decir, cómo era posible que "opiniones [burguesas] en sí correctas, valores teóricos y estéticos indiscutiblemente elevados, pueden tener, en determinados contextos, un efecto ideológico..." (Horkheimer, "Observaciones sobre ciencia y crisis", *Teoría crítica,* p. 19). Adorno, convencido como estaba de que la invalidez *social* del pensamiento burgués se manifestaba *inmanentemente,* no habría sostenido que tal pensamiento pudiera ser "correcto en sí"; al mismo tiempo creía que la ideología, correctamente interpretada, era la fuente de la verdad.

[21] La distinción puede ilustrarse comparando los análisis críticos de Adorno del concepto de historia con dos ensayos anteriores de Horkheimer. El abordaje de Adorno, delineado en su discurso de 1932 ante la *Kantgesellschaft* en Frankfurt, consistía en yuxtaponer los antitéticos conceptos de naturaleza e historia de tal modo que ninguno de ellos fuera planteado como el fundamento de una filosofía afirmativa de la historia. Su argumentación era más polémica y dialéctica que descriptiva. En contraste, en un ensayo de 1930, *Anfänge der bürgerlichen Geschichtsphilosophie,* el abordaje de Horkheimer consistía en diseñar el desarrollo histórico del concepto burgués de historia desde Maquiavelo y Vico hasta Hegel, identificando en él los elementos progresivos y regresivos, en vista de su función ideológica. Su programa para una teoría actual de la historia, esbozado en un discurso pronunciado en la misma *Kantgesellschaft* antes mencionada, sugería que el problema, antes preocupación del metafísico, podía ser mejor tratado ahora a partir de la teoría "científica" (de Marx) y de la psicología (freudiana) (véase "Historia y psicología" [1932], en Max Horkheimer, *Teoría crítica* [Buenos Aires, Amorrortu, 1974], pp. 22-42].

siderable).[22] En contraste, Adorno utilizaba la "crítica inmanente", no simplemente como un método de *Ideologiekritik*, sino como un medio para descubrir la verdad. Intentó tornar visible la estructura de la sociedad burguesa desde las palabras mismas de los textos burgueses. Un tipo de exégesis dialéctica, *Sprachkritik* más que *Ideologiekritik*, más *interpretación* crítica que teoría.[23]

La diferencia de método entre Adorno y Horkheimer suponía un terreno diferente para fundar la validez de los juicios.Los argumentos de Horkheimer descansaban en principios de rectitud moral,[24] principios desarrollados por la misma sociedad burguesa que él atacaba. Tal como lo explicaba:

> Las ideas con que la burguesía explica su propio sistema: el intercambio equitativo, la libre competencia, la armonía de los intereses, etc., revelan su contradicción interna y, con ello, su *antítesis respecto de ese sistema,* apenas se las considera seriamente y se las piensa, hasta sus últimas consecuencias, como principio de la sociedad.[25]

El componente trascendente del idealismo, que permitía hacer una distinción moral entre lo que es y lo que debería ser, siguió siendo esencial para Horkheimer, a pesar de su vocación por la investigación empírica. Adorno recordaría más tarde: "En usted la cuestión básica fue la indignación frente a la injusticia", apuntando cómo Horkheimer era tributario de la ética judaica de su familia así como de los principios del Iluminismo burgués.[26] También observó que sus primeras experiencias "no se desarrollaron en forma paralela.

[22] Su objetivo era "mostrar los rasgos estructurales comunes de conocidos procesos de la historia moderna". (Max Horkheimer, "Egoísmo y movimiento liberador", *Teoría crítica,* p. 163.) Para una discusión de la evaluación de Horkheimer acerca de Dilthey, sus críticas y sus puntos de acuerdo, véase Jay, *The dialectical imagination,* pp. 48-53.

[23] La descripción de Ricoeur de los métodos interpretativos de Marx, Freud y Nietzsche como "ejercicios de la sospecha", una "hermenéutica de la desmistificación", también se aplica a Adorno (Paul Ricoeur, *Freud: una interpretación de la cultura,* trad. A. Suárez) (México, Siglo XXI, 1970), p. 32.

[24] Por ejemplo, cuando Horkheimer criticaba la aceptación de aquello que había evolucionado históricamente como "segunda naturaleza", su preocupación se refería no sólo a que, en tanto "categoría suprahistórica eterna" era de hecho incorrecta, sino a que en relación a la voluntad moral, era un "signo de una lamentable impotencia". (Horkheimer, "Teoría tradicional y teoría crítica" [1937], *Teoría crítica,* pp. 242-243.)

[25] *Ibid.,* pp. 246-247. "El abismo entre los cánones morales que los europeos han reconocido desde el advenimiento de la cristiandad, y los que estos europeos en realidad practican, es inconmensurable." (Max Horkheimer [seud. Heinrich Regius], *Dämmerung: Notizen in Deutschland* [Zurich, Verlag Oprecht und Helbling, 1934], p. 193.)

[26] Adorno, "Offener Brief an Max Horkheimer", p. 32.

Es más, convergieron".[27] Si el impulso de Horkheimer hacia la crítica social tuvo su origen en un humanismo ético, casi religioso, Adorno en cambio estaba comprometido de manera primordial con el problema de la verdad. Para él, los juicios acerca de la verdad o falsedad, más que las cuestiones del bien y del mal, constituían la base necesaria para la validación de la teoría. En una época en que la metafísica había perdido toda legitimidad, Adorno continuaba planteando la pregunta metafísica; del mismo modo, en una época que había proclamado la muerte de Dios, Horkheimer se negaba a abandonar el problema moral del bien y del mal.[28]

Adorno, el metafísico sin fe en la metafísica; Horkheimer, el moralista que no creía en la divina providencia: describirlos así puede ilustrar aquello que mantuvo sus senderos intelectuales separados durante la década de 1930 y, de hecho, a lo largo de sus vidas.[29] Esta diferencia da cuenta de la enorme preocupación de Horkheimer por la brecha entre conciencia proletaria "imputada" y empírica,[30] ya que consideraba que en la era moderna la praxis moral era por necesidad praxis política. El fracaso del proletariado para arribar a la conciencia revolucionaria se transformó en el foco de interés de la investigación del Instituto durante la primera década de su desempeño como director,[31] mientras que el interés de Adorno

[27] *Ibid.*

[28] Adorno todavía batallaba con la cuestión de la posibilidad de la metafísica en el capítulo final de *Negative Dialektik.* Cf. la afirmación de Horkheimer en 1934: "No sé hasta qué punto los metafísicos tienen una posición correcta, quizá existe en alguna parte un sistema o fragmento metafísico especialmente apremiante. Pero sé que los metafísicos suelen estar sólo mínimamente impresionados por aquello que atormenta y aflige a los seres humanos." (Max Horkheimer, *Dämmerung,* p. 86.) La preocupación moral de Horkheimer por el sufrimiento físico (tanto de animales como de seres humanos), opuesta en cierto modo a la orientación más cerebral de Adorno, puede ilustrarse por el siguiente recuerdo de Adorno: "Una vez tú [Horkheimer] me dijiste que yo percibía a los animales como humanos mientras tú veías a los humanos como animales. Hay algo de eso." (Adorno, "Offener Brief an Max Horkheimer", p. 32.)

[29] Como escribió Adorno: "A pesar de todo, la tensión entre los polos de donde proveníamos no desapareció, y creció, fructificando para nosotros." (*Ibid.*)

[30] Aquí, como en otras situaciones, Horkheimer estaba más cerca del Lukács de *Historia y conciencia de clase.* Veía en el papel del intelectual al articulador de la conciencia de clase imputada, aunque, como Adorno, rechaza el control del Partido sobre el trabajo teórico del intelectual. (Véase Horkheimer, "Teoría tradicional y teoría crítica" [1937], *Teoría crítica,* pp. 223-271.)

[31] En su discurso inaugural como director escribió: "La discusión referente a la sociedad cristaliza gradualmente y con creciente claridad alrededor de una cuestión, básicamente la cuestión de la conexión entre

en cuestiones tales como la verdad de la teoría, o la validez del arte como interrogante totalmente separados del problema de la conciencia del proletariado, determinó que la misma noción de un sujeto revolucionario colectivo quedara excluida de su teoría.[82]

Pero la polarización entre el metafísico y el moralista no debería acentuarse demasiado enérgicamente, ya que nunca fue categórica.[83] Su trabajo fue en esencia complementario, y ello fue mucho más evidente a partir de 1938. Aunque la opción original de Adorno fue la de enseñar en el marco de la disciplina filosófica tradicional, en lugar de unirse al Instituto de Horkheimer, reconoció sin embargo desde el primer momento la dependencia que este tipo de filosofar tiene respecto de las contribuciones de la investigación en ciencias sociales;[84] del mismo modo que Horkheimer consideraba la teoría especulativa indispensable para el proceso de investigación. El primero estaba haciendo filosofía sociológica; el otro sociología filosófica. Además Adorno incorporó tempranamente la preocupación de Horkheimer por las injusticias del sufrimiento humano, como vimos en su crítica del concepto de historia.[85] Y Horkheimer compartía el interés de Adorno, si no su preocupación, por la tarea de establecer un terreno nuevo para la teoría materialista y dialéctica.[86]

la vida económica de la sociedad, el desarrollo psíquico de los individuos, y las transformaciones en el ámbito cultural. . ." (Horkheimer, "Die gegenwärtige Lage der Sozialphilosophie und die Aufgaben eines Instituts für Sozialforschung", *Sozialphilosophische Studien,* p. 43.) El problema condujo a Horkheimer, como ocurriera con Wilhelm Reich (véase su *Massenpsychologie des Faschismus* [Copenhague, Verlag für Sexualpolitik, 1933]), a mezclar la teoría social marxista con la psicología freudiana: "Habría que investigar cómo llegan a crearse mecanismos psíquicos por cuyo intermedio pueden permanecer latentes aquellas tensiones entre las clases sociales que, sobre la base de la situación económica, tienden a generar conflictos." (Horkheimer, "Historia y psicología" [1932], *Teoría crítica,* p. 33.)

[82] Véase cap. 2. Aunque ninguno de los dos veía a la teoría como subordinada de la praxis política, para Adorno la relación entre ambas era altamente mediada, y los desarrollos teóricos seguían siendo más autónomos.

[83] En *La imaginación dialéctica,* Martin Jay ha acentuado las similitudes entre Adorno y Horkheimer. La diferencia con nuestra interpretación puede ser más de enfoque que de sustancia. Como Jay lo expresara: "Desde su perspectiva más puntillosa, las diferencias entre Adorno y sus colegas aparecen más claras que desde la mía. . ." (Carta de Martin Jay a la autora, 21 de septiembre de 1973.)

[84] En su discurso de 1931 Adorno apuntaba que la filosofía tendría "que tomar su material específicamente disciplinario de la sociología. . ." (Adorno, "Die Aktualität der Philosophie" [1931], *GS* 1, p. 340.)

[85] Véase *supra,* cap. 3.

[86] En un ensayo de 1932 Horkheimer, al referirse a las tareas que la filosofía debía realizar todavía, reflejaba el mismo espíritu de filosofía que Adorno había articulado en su discurso inaugural el año anterior:

En realidad, la correspondencia de Adorno evidencia que el deseo de colaborar con Horkheimer en esta tarea fue una de las razones por las que Adorno decide finalmente unirse en 1938 al Instituto en los Estados Unidos. Tal como escribió a Benjamin en junio de aquel año:

> Además, los planes literarios de Max y míos están ahora tomando una forma muy concreta. Está establecido que primero escribiremos juntos un largo ensayo acerca de la nueva forma abierta-cerrada de la dialéctica. Estamos ambos abocados al plan. . .[37]

Sin embargo, con el estallido de la guerra, este ensayo, parte de una "gran lógica materialista propuesta",[38] fue dejado de lado por *Dialektik der Aufklärung,* cuyo tema expresaba de modo más adecuado el impacto sufrido por la barbarie de Auschwitz e Hiroshima. Cuando Adorno escribió por fin su ensayo sobre la nueva forma de la dialéctica en 1966 (*Negative Dialektik*), lo hizo como único autor.[39]

Es interesante notar que la descripción de la Teoría Crítica aparecida en la revista del Instituto en 1941 (en su primera edición en inglés) reflejaba la más rigurosa concepción de Adorno sobre la crítica inmanente,[40] así como un tipo de inducción muy benjaminiana como método para llegar a la verdad.[41] Ello estaría indi-

"Es también absolutamente posible presentar los resultados de la investigación empírica de tal modo que la vida de los objetos logre expresarse en todas sus facetas." (Horkheimer, "Hegel und das Problem der Metaphysik", p. 195.)

[37] Carta de Adorno a Benjamin, 8 de junio de 1938 (Frankfurt am Main, Legado Adorno.)

[38] *Ibid.* Véase cap. 11.

[39] *Dialektik der Aufklärung* era en cierto sentido un estudio preliminar para *Negative Dialektik,* como un análisis comprehensivo de la historia del Iluminismo: debía saberse lo que no había funcionado con la razón para poder redimirla.

[40] ". . .debido a que el concepto debe formarse bajo el aspecto de la totalidad social a la que pertenece, la sociología debe ser capaz de desarrollar estas cambiantes pautas [sociales] a partir del contenido mismo del concepto, en lugar de agregarle contenidos específicos desde afuera." (Max Horkheimer, "Notes on Institute Activities", *Studies in Social Science,* 9, 1 [1941]: 123.)

[41] El método era descrito como "inductivo", no en el sentido tradicional de recolectar experiencias individuales hasta que éstas alcanzaran el peso de leyes universales", sino en el sentido de buscar "lo universal dentro del particular, no por encima o más allá de él" porque "la sociedad es un 'sistema' en el sentido material de que cada campo social particular o relación contiene y refleja de diversas maneras el todo en sí." (*Ibid.*) Adorno sostenía que el método de Benjamin había "redimido a la inducción" (véase *infra,* p. 200).

cando que el cambio en la teoría del Instituto se debía tanto al resultado de un cambio en el poder subsecuente a la llegada de Adorno, como a una respuesta a los acontecimientos mundiales, mientras que la propia posición de Adorno permanecía notoriamente consistente a través del tiempo.[42]

Esto no quiere sugerir que Adorno no tuviera ideas nuevas después de los 30 años. El tema de la dominación, que llegó a ser central en sus escritos posteriores a 1940, era fuertemente tributario de los trabajos teóricos y empíricos del Instituto sobre el problema de la autoridad durante la década de 1930,[43] trabajos que Adorno desarrolló posteriormente en su contribución a *La personalidad autoritaria*.[44] Tampoco aquellas ideas que permanecieron constantes en su teoría emergieron maduras como Minerva de su cerebro juvenil; se tiene la impresión, a partir de la lectura de sus escritos tempranos, de que su formulación de conceptos es anterior a la propia comprensión plena de sus potencialidades. Sólo después de años de trabajar con los conceptos estuvo en condiciones de desarrollar, a partir de sus posibilidades abstractas, un significado claro, concreto.

Adorno retornaba siempre al objetivo de trascender el idealismo conduciendo sus conceptos, *via* su propia lógica inmanente, hasta el punto de su autoliquidación. Como escribió en el prefacio a *Negative Dialektik:*

Desde que el autor se atrevió a confiar en sus propios impulsos mentales,

[42] Debe observarse que el Adorno de la madurez no dejaba de ser crítico respecto de sus esfuerzos anteriores. En una nota a la redición de 1966 de su estudio sobre Kierkegaard decía que entonces encontraba el libro demasiado afirmativo, demasiado esperanzado; al reditar sus primeros ensayos sobre música, algunas veces alteró secciones que parecían "inexcusablemente idealistas". Pero es notable que Adorno pudiese publicar tanto de sus ensayos previos al mismo tiempo que sus trabajos maduros, con poca o ninguna revisión.

[43] [Institut für Sozialforschung], *Studien über Autorität und Familie,* ed. Max Horkheimer (París, Félix Alcan, 1936.) Sin embargo, notamos que la crítica de la dominación de la naturaleza era ya explícita en el estudio sobre Kierkegaard (escrito en 1928-1933) y que jugó un papel en su crítica a Wagner, también escrita antes que Adorno se uniera al Instituto; mientras que, el año que Adorno publicaba su libro sobre Kierkegaard, Horkheimer todavía podía escribir: "Pues la verdadera libertad humana no se puede comparar con lo absoluto incondicionado ni con el mero capricho, sino que es idéntica con el dominio sobre la naturaleza, en nosotros y fuera de nosotros, merced a la decisión racional." (Max Horkheimer, "Acerca del problema del pronóstico en las ciencias sociales" [1933], *Teoría crítica,* p. 49.)

[44] Véase *infra,* cap. 11.

sintió como propia la tarea de quebrar con la fuerza del sujeto el engaño de una subjetividad constitutiva. . .[45]

Éste era el espíritu de su importante estudio sobre Husserl, *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie*,[46] y fue la primera tarea para la filosofía propuesta en su conferencia inaugural. En realidad, resulta tentador sugerir que Adorno podría haber tenido frente a sí este último documento cuando escribía la introducción a *Negative Dialektik,* tan asombrosa resultaba la afinidad entre ambos intentos filosóficos.[47] "Die Aktualität der Philosophie" es por lo tanto un documento clave para introducir los conceptos de "lógica de la desintegración" y de "dialéctica negativa", hacia la cual evolucionó posteriormente.

En la siguiente discusión de aquellos conceptos en su formulación original, deberá prestarse atención al modo como cada uno encarna una configuración específica de la idea de no identidad.[48] En el intento de demostrar la extensión del legado de Benjamin en Adorno (distinto del de Horkheimer y el Instituto)[49] documentaré la consistencia de la teoría de Adorno a través del tiempo, comentando pasajes paralelos de *Negative Dialektik.*[50]

[45] Adorno, *Dialéctica negativa,* (Madrid, Taurus, 1975, p. 8.)

[46] Escrito en 1934-1937 y revisado y publicado en 1956.

[47] En una nota del editor a la primera (y póstuma) publicación de la conferencia, Tiedemann comentaba que éste y algunos otros ensayos tempranos, "inusualmente programáticos para el pensamiento de Adorno", introducían motivos e ideas que "anticipaban algo así como una parte complementaria de *Negative Dialektik*" (Rolf Tiedemann, "Editorische Nachbemerkung", en Adorno, *GS* 1, p. 383).

[48] Ya he apuntado (véase n. 1 de este capítulo) que la no identidad cobraba diferentes niveles de significación en la teoría de Adorno, sólo uno de los cuales era el rechazo de la síntesis sujeto-objeto hegeliana, y que su utilización de la expresión podría haber estado motivada en una respuesta crítica a la fascinación de Heidegger con el problema. En un ensayo de 1957, "Identität und Differenz", Heidegger revisaba la historia de la identidad en la filosofía occidental, notando que en su evolución ésta había asumido distintas formas. Éstas incluían, en el nivel cognitivo, que cosa y concepto son lo mismo (o que la cosa es un caso del concepto): la forma ontológica, que una cosa permanece idéntica a sí misma (el problema de esencia y apariencia); la forma lógica A = A (la identidad del concepto consigo mismo, la contradicción vista como error); y el nivel metafísico (Dios es idéntico al mundo, la razón es una con la realidad). Adorno invertía todos estos supuestos, y como veremos, estas inversiones ya estaban implícitas en su programa para la filosofía de 1931.

[49] El discurso iba a ser dedicado a Benjamin en su publicación, pero ésta nunca ocurrió. (Véase Tiedemann, "Editorische Nachbemerkung", en Adorno, *GS* 1, p. 383.)

[50] En la mayoría de los casos se ha utilizado la traducción española, *Dialéctica negativa,* de 1975.

LO PARTICULAR CONCRETO Y EL DILEMA DE LA FILOSOFÍA BURGUESA

La situación histórica hace que la filosofía tenga su verdadero interés allí precisamente donde Hegel, de acuerdo con la tradición, proclamó su indiferencia en lo carente de concepto, en lo particular y especial, eso que desde Platón fue despachado como perecedero y sin importancia, para serle colgada al fin por Hegel la etiqueta de existencia corrompida.[51]

Si bien en su discurso inaugural Adorno no intentaba aún extraer una lógica materialista desde las ruinas del idealismo, sin embargo dejó sentado que el problema de "Die Aktualität der Philosophie" no podía separase de la historia de la filosofía. Comenzó por sintetizar brevemente los problemas enfrentados por las últimas escuelas filosóficas y concluyó:

Si he discutido la historia reciente de la filosofía, no lo he hecho para orientarme en la historia intelectual general (*geisteswissenschaftliche*) sino porque sólo a partir de la trama histórica de preguntas y respuestas emerge de manera precisa la cuestión de la actualidad de la filosofía.[52]

Adorno sostenía que su programa para "la disolución de aquello que durante mucho tiempo se llamó filosofía"[53] (el idealismo burgués) no era una opción arbitraria de la fantasía subjetiva, sino que emergía de las "demandas del material filosófico en su etapa actual de desarrollo". "Actualidad" hacía referencia a:

...sea que, después del fracaso de los últimos grandes esfuerzos, existe una adecuación entre las preguntas filosóficas y la posibilidad de ser plenamente contestadas, sea que los resultados reales de la historia más reciente de estos problemas sea cada vez más la incontestabilidad esencial de los interrogantes filosóficos cardinales. La pregunta no es de modo alguno retórica y debe ser tomada literalmente. Toda filosofía que hoy no dependa de la seguridad de las condiciones intelectuales y sociales actuales, sino de la verdad, se ve enfrentada al problema de una liquidación de la filosofía.[54]

Adorno utilizó en su discurso el término decadencia *natural* para

[51] Adorno, *Dialéctica negativa,* p. 16. El mismo sentimiento era expresado en términos casi idénticos en el ms. sobre Husserl (1934-1937), p. 423. La palabra alemana *faul* (traducida por "corrompida") significa no sólo eso sino también inútil, perezosa.

[52] Adorno, "Die Aktualität der Philosophie" (1939), *GS* 1, p. 331.

[53] *Ibid.,* p. 339.

[54] *Ibid.,* p. 331. "A la filosofía le correspondería preguntarse ya simplemente si y cómo es aún posible después de la caída de la de Hegel". (Adorno, *Dialéctica negativa,* p. 12.)

describir los conceptos y principios idealistas de filosofía, tratándolos como objetos materiales con vida y muerte propias y, por lo tanto, aceptando su carácter histórico, es decir, su transitoriedad.[55] Argumentaba, en crítica referencia a la por entonces popular ontología del ser de Heidegger:[56] "La idea del ser se ha debilitado

[55] Cf. capítulo 3. En *Negative Dialektik* Adorno expresó la misma noción de la obsolescencia histórica de los fenómenos filosóficos, pero su metáfora estaba mediatizada por un nuevo presente social: "El introvertido arquitecto mental está en la luna, que ya han conquistado los técnicos extrovertidos. Los recipientes conceptuales, que según costumbre de la filosofía debían poder acoger la totalidad, semejan restos de la primitiva economía premonetaria en medio del neocapitalismo industrial, así lo muestra ya su comparación tanto con esta sociedad en ilimitada expansión como con los progresos empíricos de las ciencias naturales." (Adorno, *Dialéctica negativa,* pp. 11-12.)

[56] El discurso inaugural de Adorno puede ser interpretado como un contraprograma del de Heidegger, cuyo *Sein und Zeit,* publicado en 1927, era muy influyente entre los círculos de las facultades de la Universidad de Frankfurt. En una carta a Benjamin del 17 de diciembre de 1934 (Adorno, *Über Walter Benjamin,* p. 106) Adorno se refirió a parar a Heidegger "sobre sus pies". En realidad, todo el corpus de los escritos de Adorno puede ser fructíferamente leído como una respuesta crítica a Heidegger, tanto más efectiva cuanto más silenciosa su intención e indirecto su ataque. (El libro de Adorno expresamente dedicado a atacar a Heidegger, *Jargon der Eigentlichkeit* [1964], es uno uno de los menos satisfactorios, en comparación, por ejemplo, con su estudio sobre Kierkegaard [1933], que desafiaba indirectamente a Heidegger, al desafiar su herencia existencialista.) Una comparación detallada de Adorno y Heidegger merecería una investigación competente. Aquí sólo podemos sugerir algunos puntos en los que su pensamiento converge (aunque no en idénticas configuraciones). Al igual que Adorno, Heidegger estaba convencido de que los filósofos actuales debían repensar radicalmente los fundamentos de su disciplina. Pero para Heidegger esto significaba establecer una nueva ontología de la existencia del hombre, mientras que Adorno, criticando la ideológica afirmación del *status quo* inherente a toda ontología, consideraba la filosofía "radical" en términos de la negación crítica del idealismo existente. En contra de las categorías ontológicas "ser", "arrojado", e "historicidad", Adorno insistía en la especificidad histórica de la condición de los hombres (no "del hombre"). Ambos estaban fuertemente influidos por Husserl, ambos estaban de acuerdo en que objeto y sujeto estaban necesariamente relacionados (Husserl había sostenido que el pensamiento era siempre pensamiento de algo, y Adorno concordaba, mientras que Heidegger hablaba en términos del ser-ahí [*Dasein*] como siendo siempre en el mundo); pero Heidegger simplemente planteaba esta relación como dada inmediatamente en la experiencia, mientras Adorno revelaba su relación mediatizada a través de la experiencia de la argumentación dialéctica. Ambos querían establecer un análisis concreto, "materialista" de los fenómenos, una hermenéutica fenomenológica del mundo profano, pero para Heidegger esto significaba develar una verdad general, "esencial", a partir de la existencia vivida del hombre, mientras que Adorno quería exponer dentro de lo particular la estructura general de una sociedad históricamente desarrollada. Para Heidegger, "materialista" significaba referir los particulares a las categorías

en la filosofía: no es más que un principio de forma vacía cuyo arcaico valor ayuda a adornar no importa qué contenido."[57] Y utilizó un lenguaje de decadencia para describir aquello que veía como el dilema de las dificultades presentes de la filosofía, la disolución de la premisa de identidad entre sujeto y objeto, considerada por el idealismo burgués como prerrequisito para el conocimiento de la verdad que, según se pretendía, era tan absoluto como total: "La adecuación de pensamiento y ser como totalidad... se ha descompuesto..."[58]

La *autonome ratio* —tal la tesis de todo sistema idealista— se suponía capaz de desarrollar el concepto de realidad y de toda la realidad desde sí mismo. Esta tesis se ha desintegrado.[59]

Horkheimer, en el lenguaje más pedestre, menos metafórico, de la *Ideologiekritik*, describía la muerte del principio de identidad, sobre el cual se había fundado la metafísica burguesa, en términos de una transformación en las relaciones sociales de producción:

La idea de completa armonía entre realidad y razón pertenece a la fase liberal. Corresponde a una economía social determinada por una pluralidad de empresarios individuales.[60]

Tal correspondencia tenía validez histórica. La construcción de los grandes sistemas metafísicos coincidió de hecho con el período del liberalismo burgués anterior a 1848, antes que los acontecimientos de aquel año colocaran a la burguesía en posición defensiva. Ya no defensores de la revolución, se transformaron de ahí

ontológicas del ser, para Adorno significaba referirlos a las categorías marxistas de la sociedad. Heidegger internalizaba la dialéctica hegeliana del ser y el no ser, concibiéndola en términos del ser-para-la-muerte del hombre, mientras que Adorno la concebía en términos de la relación sujeto-objeto. Ambos eran críticos de la cultura masificada y de la sociedad tecnológica. Pero para Heidegger la *Angst* que sufrían los hombres como una condición existencial, ontológica, requería que el hombre se transformara a sí mismo; Adorno insistía en la transformación de la sociedad. Como escribiera a Benjamin: "El objetivo de la revolución es la eliminación de la angustia [*Angst*]" (carta de Adorno a Benjamin, 18 de marzo de 1936, en Adorno, *Über Walter Benjamin*, p. 132). En realidad, el hecho de que Heidegger pudiese adherir al tratamiento de la alienación del joven Marx en su "Carta sobre el humanismo" (1947) era razón suficiente para que Adorno sospechara del humanismo marxista.

[57] Adorno, "Die Aktualität der Philosophie" (1931), *GS* 1, p. 325.

[58] *Ibid.*

[59] *Ibid.*, p. 326.

[60] Horkheimer, "Materialism and Metaphysics" (1933), *Critical Theory*, p. 12.

árbol, la verdad de su posibilidad de transformación, residía justamente en aquella heterogeneidad que Husserl había tratado de eliminar.

Es importante tomar conciencia de que el debate de este problema filosófico era algo más que un torneo escolástico. Estaba en discusión la posibilidad misma de la comprensión racional. Si la realidad no podía llegar a identificarse con los conceptos racionales, universales, como habían pretendido los idealistas desde Kant, entonces corría el peligro de despedazarse en una profusión de particulares que se enfrentarán al sujeto de manera opaca e inexplicable. Estas "cosas" inmanejables, impensables, que Hegel desde la perspectiva macroscópica de una totalidad racional había sido capaz de despreciar como "existencia corrompida", perdían de pronto su conocida familiaridad y despuntaban sobre el horizonte humano como elementos amenazantes y alienantes, originando una ansiedad abrumadora. El testimonio de la especificidad histórica de esta experiencia de ansiedad apareció en forma recurrente en la literatura de las décadas de 1920 y 1930.[70] Quizá en ningún lugar fue expresada de modo más vívido como en *La náusea,* de Jean Paul Sartre (1938). Su descripción del castaño en el parque (podría haber sido también en el jardín de Husserl), experimentado como un objeto totalmente "no intencional", sin nada de su contingencia material puesta entre paréntesis, merece ser citada:

> Las raíces del castaño estaban hundidas en la tierra justo hasta la parte de abajo de mi banco. Ya no podía recordar que era una raíz. Las palabras se habían desvanecido y con ellas la significación de las cosas, la forma de utilizarlas, y los débiles puntos de referencia que los hombres han trazado en su superficie. Yo estaba sentado, inclinado hacia adelante, la cabeza agobiada, solo frente a esa masa negra, intrincada, enteramente bestial, que me espantaba... Y luego, de repente, allí estaba, clara como el día: la existencia se había autodevelado súbitamente. Había perdido el inocente aspecto de una categoría abstracta: era la pasta misma de las cosas, esta raíz se había sobado en la existencia... Todos esos objetos...[71] ¿Cómo podría explicarlo? Me incomodaban; hubiera preferido que existieran de modo menos violento, más fríamente, en forma más abstracta, con más reserva. El castaño presionaba contra mis ojos...
>
> *En el camino:* Fue la única relación que pude establecer entre estos

[70] Quizá sea significativo que, a comienzos de la era burguesa, aquello que Kant había llamado el "escándalo" instigado por el ataque de Hume a la razón no provocara la misma *Angst* que causó la amenaza a la razón a comienzos del siglo XX, época de la declinación cultural burguesa.

[71] Elipsis de Sartre.

árboles, estos puentes, estas piedras. Traté en vano de *contar* los castaños, de ubicarlos por su relación con Velleda, de comparar su altura con la de los sicomoros: cada uno de ellos escapó de la relación en la que yo traté de encerrarlos, se aisló a sí mismo, y desbordó.[72]

Adorno, cuya alta estima por Sartre, el artista, no se extendía al Sartre filósofo,[73] podría haber reconocido la validez de esta descripción pero no las conclusiones filosóficas extraídas por Sartre. Este último sostenía que la imposibilidad de subsumir fenómenos particulares bajo categorías generales y abstractas constituía una prueba de lo absurdo de la existencia.[74] Para Adorno, tan sólo probaba lo absurdo de todo el proceso clasificatorio y de tomar como conocimiento un mero encasillamiento. En su discurso de 1931 declaró:

Si la filosofía debe aprender a renunciar a la totalidad, ello implica que debe aprender a manejarse sin la función simbólica, en la cual, durante mucho tiempo, al menos en el idealismo, lo particular parecía representar a lo general. . .[75]

Este mandato filosófico concordaba con la observación experiencial de Sartre. Pero Adorno sentía que el existencialismo (así como la fenomenología y la *Lebensphilosophie*) se equivocaban al aceptar los fenómenos naturales como "dados" inmediatamente en la experiencia. Hegel ya había demostrado la naturaleza ilusoria de estos intentos de "concreción" en las páginas introductorias de la *Phänomenologie des Geistes,* afirmando que el "esto" o el "aquí" dados de manera inmediata eran en realidad los más abstractos. Adorno utilizó el argumento de Hegel (aunque disfrazándolo con el lenguaje de Walter Benjamin) en su crítica al fundador del existencialismo moderno, Sören Kierkegaard:

Puede decirse que la abstracción constituye el distintivo del pensa-

[72] Jean Paul Sartre, *La nausée.*

[73] ". . .sus piezas de teatro [de Sartre] desmienten la filosofía que exponen en forma de tesis." (Adorno, *Dialéctica negativa,* p. 56.)

[74] "Lo absurdo del mundo cobra vida bajo mi pluma. . . Y sin formular claramente nada, entiendo que he encontrado la clave de la Existencia, la clave de mis Náuseas, de mi propia vida. En realidad, todo aquello que puedo aprehender más allá de esto vuelve a este absurdo fundamental. . . El mundo de las explicaciones y las razones no es el mundo de la existencia. Un círculo no es absurdo, se explica claramente por la rotación de un segmento recto alrededor de una de sus extremidades. Pero un círculo no existe. Esta raíz, por otro lado, existía de un modo que yo no podía explicar." (Sartre, *La nausée.*)

[75] Adorno, "Die Aktualität der Philosophie" (1931), *GS* 1, p. 336.

miento mítico. La ambigüedad de la conexión culposa con la naturaleza, donde todo se comunica con todo sin diferenciación, no conoce concreción verdadera. Aquí los nombres de las cosas son confundidos, y en su lugar queda la ceguera del signo vacío. La difundida costumbre de otorgar al pensamiento mítico el más alto grado de concreción por su percepción conceptualmente inmediata del "esto-aquí", conduce al error.[76]

Para Adorno, "lo concreto" necesitaba situar lo particular en su relación dialéctica y mediada con la totalidad. El objeto era entonces *más* que el objeto mismo, y su conocimiento era algo más que el tautológico A = A. Pero sólo a través de la mediación de la reflexión conceptual podía ser entendida esta relación, precisamente por no estar "dada" de forma inmediata en la experiencia.

Por supuesto, la "totalidad" que Adorno pensaba no era la del sistema metafísico cerrado de Hegel, sino la significación marxiana de la estructura socioeconómica de relaciones que caracterizaba al orden burgués.[77] Abstraído de este todo, considerado como una entidad aislada y "natural", el objeto "se congela... en un fetiche que tan sólo se encierra en lo más profundo de su existencia".[78] La falacia del existencialismo y de la fenomenología de Husserl[79] consistió en detenerse en el objeto dado inmediatamente y no ver más allá de esta apariencia fetichizada, cuya forma reificada Lukács había analizado como una "segunda naturaleza".[80] (Tanto en Sartre como en Husserl, la ceguera ante la naturaleza *social* de los objetos fue evidente desde un comienzo, al elegir un árbol,

[76] Theodor W. Adorno, *Kierkegaard: Konstruktion des Aesthetischen* (1933): *mit zwei Beilagen,* 3ª ed. ampliada (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1962), p. 142.

[77] "Para Hegel, la totalidad era la totalidad de la razón, un sistema ontológico cerrado, finalmente idéntico al sistema racional de la historia. El proceso dialéctico de Hegel era por lo tanto ontológicamente universal, y la historia se moldeaba sobre el proceso metafísico del ser. Marx, por otra parte, separaba la dialéctica de su base ontológica... La totalidad a la que arriba la dialéctica marxiana es la totalidad de la sociedad de clases, y la negatividad que subyace a sus contradicciones y conforma su propio contenido es la negatividad de las relaciones de clase." (Herbert Marcuse, *Reason and revolution: Hegel and the rise of social theory,* 2ª ed. ampliada [Nueva York, The Humanities Press, 1954], p. 314.)

[78] Adorno, *Kierkegaard* (1933), p. 142.

[79] El enfoque fenomenológico de Heidegger simplemente ignoraba el carácter fetichista de los objetos en tanto mercancías. Hablaba de las cosas como si su valor de uso estuviera aún intacto, en lugar de, como subrayaba Marx (y Adorno), haber sido desplazado por el abstracto valor de cambio característico de las mercancías burguesas. (Véase Martin Heidegger, *Sein und Zeit* [1927], 9ª ed. inalterada [Tubinga, Niemeyer Verlag, 1960], pp. 68-69.)

[80] Véase *supra,* cap. 3.

un objeto de la "naturaleza primera" para ilustrar la esencia de la problemática cognitiva.)

Pero (como podía anticiparse por la inclinación de Adorno a yuxtaponer posiciones opuestas) había también otro aspecto de la cuestión. Si la posición existencialista necesitaba del correctivo de la mediación dialéctica, la dialéctica, a su vez, al abandonar los sistemas metafísicos cerrados, necesitaba enfrentar los fenómenos particulares de la vida cotidiana, la "existencia corrompida" de Hegel, sobre los que la *Lebensphilosophie* y el existencialismo habían recién atraído la atención filosófica. Adorno escribió: la filosofía "debe dar de baja a los grandes problemas, cuya dimensión alguna vez pareció ser garantía de totalidad, mientras que hoy la interpretación se escurre por entre las redes de las grandes cuestiones".[81] Lo distintivo de la aproximación de Adorno era no sólo su hegeliana definición de la realización dialéctica entre lo particular y lo general, sino el hecho de encontrar, a diferencia de Hegel, lo general dentro de las características de la superficie misma de lo particular, y la verdad dentro de aquello en apariencia más insignificante, atípico o extraño. En la encrucijada de dos posiciones aparentemente contradictorias, al insistir en la relación dialéctica del fenómeno con la totalidad y al mismo tiempo en la necesidad del análisis microcósmico, Adorno fundó su concepto de "lo particular concreto".

No cabe duda de que fue Benjamin quien convenció a Adorno de la validez de este enfoque. Pese a que el rechazo de las teorías totalizantes y el respeto por lo individual y lo particular formaban un tema único dentro de las diferentes influencias tempranas en Adorno,[82] en su opinión, nadie como Benjamin tornó tan fructífera esta perspectiva.

[81] Adorno, "Die Aktualität der Philosophie" (1931), *GS* 1, p. 336. "Ciertamente, la filosofía no puede sustraerse a la dignidad de esos temas [de la metafísica occidental]; pero no hay ninguna garantía de que el tratamiento de los grandes objetos sea el suyo. Hasta tal punto tiene que temer los carriles trazados por la reflexión filosófica que su interés enfático se refugia en objetos efímeros, todavía sin desfigurar por intenciones superpuestas." (Adorno, *Dialéctica negativa,* p. 25.)

[82] Cornelius había sostenido que los fenómenos jamás podrían ser enteramente conocidos, sino que permanecían "siempre parcialmente extraños a nosotros". (Hans Cornelius, *Grundlagen der Erkenntnistheorie: Trascendentale Systematik,* 2ª ed. [Munich, Ernst Reinhardt, 1926], p. 261. Cf. "El conocimiento no se asimila hasta el fondo ninguno de sus objetos." [Adorno, *Dialéctica negativa,* p. 22.]) Ernst Simmel, al comparar la filosofía con la nueva física de Einstein, observó: "La totalidad de la verdad es quizá tan poco verdadera como la pesadez de la totalidad de la materia." ("Aussprüche" de Simmel, compilados por Ernst Bloch, *Buch*

en adelante en protectores de su propio *statu quo,* amenazado entonces por un pujante proletariado industrial. Desde la década de 1860, la consigna de "volver a Kant"[61] había articulado la desilusión de los filósofos respecto de toda metafísica. Sin embargo, el neokantismo, producto de las nuevas condiciones históricas, nunca "volvió" realmente. Mientras la crítica kantiana de la metafísica había sido radical en cuanto a sus implicancias sociales, estos neokantianos transformaron la razón crítica en una ideología de la resignación, un positivismo que era en realidad derrotismo, pasiva aceptación del mundo en su forma dada. Según Adorno, paralelamente al avance de la "crisis del idealismo", el mundo "dado" del orden social burgués se hizo cada vez más difícil de justificar.[62] En tanto razón y realidad perdían contacto entre sí fuera de la filosofía, también perdían contacto dentro de ella y la relación entre sujeto y objeto se transformaba en el problema técnico más urgente que debía afrontar la filosofía moderna, amenazando, de hecho, su existencia misma.

Adorno sostenía que los filósofos, independientemente de su pertenencia de clase, no podían dejar de reconocer este problema sólo con tomar en cuenta el material filosófico,[63] aun cuando la adhesión a premisas idealistas les impidiera resolver la cuestión. En tanto no podía ocurrírseles que la relación sujeto-objeto estuviese filosóficamente basada en la misma no identidad que parecía tan problemática, los filósofos burgueses contemporáneos se sentían impulsados en cambio a elegir entre la razón (formal, absoluta) y la realidad (histórica, relativa) como fundamento de su teoría. En un polo, los neokantianos de Marburgo levantaban el concepto de razón como universal, pero pagaban caro por ello, al sacrificar el contexto histórico y social:

[La escuela de Marburgo] renuncia a todo derecho sobre la realidad y retrocede a una región formal en la que cada determinación del con-

[61] La frase fue usada por primera vez por Otto Liebmann en 1865.

[62] Lukács ya había conectado esta idea con el tema de la decadencia en *Historia y conciencia de clase.* En referencia a la "crisis en la cultura" escribió: "La crisis ideológica es un síntoma infalible de decadencia. La clase está ya constreñida a la defensiva, ya por su mera conservación (pese a lo agresivos que pueden ser sus medios de lucha): *la clase burguesa ha perdido inapelablemente su capacidad de dirección.*" (Georg Lukács, *Historia y consciencia de clase,* trad. Manuel Sacristán [México, Grijalbo, 1969], p. 74.)

[63] "...porque el contenido de verdad de un problema en principio es diferente de las condiciones históricas y psicológicas de las que surge." (Adorno, "Die Aktualität der Philosophie" [1931], *GS* 1, p. 337.) *Ideologiekritik* era sólo el impulso de la crítica filosófica, no su culminación.

tenido está condenada al punto más lejano de un proceso interminable.[64]

En el polo opuesto, la *Lebensphilosophie,* al aceptar la relatividad histórica de la verdad así como la necesidad de la filosofía de manejarse con el contenido empírico (experiencia vivida),

> ...ha mantenido el contacto con la realidad de forma explícita, pero al hacerlo ha perdido toda pretensión de encontrar un sentido más allá del mundo empírico que la aprisiona...[65]

Edmund Husserl, a quien Adorno consideraba el más progresista de los filósofos actuales, intentó asir razón y realidad. La fenomenología fue un obcecado intento por alcanzar el conocimiento del objeto, las "cosas mismas" (*"zu den Sachen"* era el lema de Husserl) sin dejar el concepto idealista tradicional de la razón universal y absoluta.[66] Husserl fracasó, pero según Adorno su fracaso constituyó precisamente un triunfo, ya que condujo a los dilemas y antagonismos internos de la filosofía idealista a su articulación completa.[67] Al discutir el formalismo abstracto, Husserl sostenía que el conocimiento era siempre conocimiento *de algo,* aunque al mismo tiempo negaba la realidad empírica, ya que al ser contingente y transitoria no podía constituir una base para el saber absoluto. Intentó por lo tanto distinguir entre el objeto material, "natural", y su presencia en el pensamiento, con la esperanza de fundar un dominio trascendental de "objetos del pensamiento" que pudieran ser analizados por una lógica pura, incontaminada por la heterogeneidad empírica. Así, utilizaba el siguiente ejemplo. Al pensar un manzano en el jardín, el objeto de nuestro pensamiento, aunque particular, no es igual al árbol real, "natural". Este último podría ser "puesto entre paréntesis" en el análisis fenomenológico, porque incluso si se consumiera por el fuego, el "significado" del árbol permanecería como la "intencionalidad" del acto de pensamiento.[68] Adorno ya había discutido esta distinción en su tesis para Cornelius en 1924, argumentando la posición empirista de que la cuestión era precisamente que el árbol podía consumirse: "*Las cosas particulares pueden consumirse*",[69] el significado del

[64] *Ibid.,* p. 326.
[65] *Ibid.*
[66] Como lo describiera Adorno en *Negative Dialektik,* parafraseando un adagio inglés, Husserl "quería comer el pastel y tenerlo a la vez". (Adorno, *Dialéctica negativa,* p. 73.)
[67] Adorno, "Die Aktualität der Philosophie" (1931), *GS* 1, p. 327.
[68] Cf. Adorno, "Die Transzendenz des Dinglichen und Noematischen in Husserls Phänomenologie" (1924), *GS* 1, pp. 45-49.
[69] *Ibid.,* p. 49 (subrayado de Adorno).

Quienes conocieron a Benjamin se sintieron impresionados por su aguda sensibilidad, por la "minucia" (*das Kleinste*), el detalle en apariencia insignificante. Ernst Bloch escribió:

Benjamin tenía algo, que le hacía falta desesperadamente a Lukács,[83] tenía una extraordinaria percepción... para lo individual (*Einzelsein*), lo inusual y no esquemático, aquello que no encajaba en el molde...[84]

La "mirada microscópica" de Benjamin, como la llamara Adorno, a través de la cual se destacaban los objetos más triviales, era una característica personal, pero era también algo más. Como herramienta para el conocimiento filosófico, era un medio para que cada mínima particularidad del objeto liberara una significación que disolvía su apariencia reificada y la revelaba como algo más que simplemente idéntica a sí misma. Al mismo tiempo, el conocimiento liberado permanecía adherido a lo particular en lugar de sacrificar su especificidad material en un nivel de abstracta generalización ahistórica.[85]

des Dankes an Georg Simmel, eds. Kurt Gassen y Michael Landmann [Berlín, Duncker & Humblot, 1958], p. 251; cf. "La totalidad es lo no verdadero." [Theodor W. Adorno, *Minima moralia* (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1969), p. 57].) Arnold Schönberg, argumentando contra los sistemas teóricos de composición, escribió: "las leyes de la naturaleza no conocen excepciones: las teorías del arte se fundan sobre todo en excepciones." (Arnold Schönberg, *Harmonielehre* [Viena, Universal-Edition, 1922], p. 6.) El rechazo de Horkheimer frente a la identidad hegeliana de historia y verdad a causa del sufrimiento de los individuos particulares ya ha sido discutido en el capítulo 3.

[83] Al analizar Lukács la estructura de la teoría burguesa y encontrar en su interior la estructura-mercancía de la totalidad social, proporcionó el modelo para los propios esfuerzos de Adorno por encontrar lo general dentro de lo particular, pero la diferencia estaba precisamente allí, en la impaciencia de Lukács frente a los detalles y su inconfundible preferencia por las visiones totalizadoras. Cf. su afirmación: "Cuanto mayor es la distancia respecto de la mera inmediatez, cuanto más amplia la red de esas 'relaciones', cuanto más totalmente entran las 'cosas' en el sistema de esas relaciones, tanto más parece deponer el cambio su inconcebibilidad, su esencia catastrófica, y tanto más resulta comprensible." (Lukács, *Historia y consciencia de clase,* p. 171.)

[84] Ernst Bloch, "Erinnerung", en Theodor W. Adorno *et al., Über Walter Benjamin* (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1968), p. 17. Bloch recordaba: "Era capaz de preguntar algo como esto —fue la primera pregunta que le hizo a mi entonces prometida cuando lo viera pensativo en el Kurfurstendam [en Berlín], vagabundeando cabizbajo, y ella, Karola, que lo veía por primera vez y me había escuchado hablar tanto de él, le preguntó en qué pensaba, y él respondió: 'Querida, ¿alguna vez le aconteció pensar en la enfermiza apariencia de las figuras de mazapán?' " (*Ibid.,* p. 18.)

[85] Cf. "No hay que filosofar sobre lo concreto sino a partir de ello." (Adorno, *Dialéctica negativa,* p. 41.)

Para clarificar de manera precisa aquello que era único en el enfoque de Benjamin, será útil hacer una comparación. En su discurso inaugural Adorno hizo una referencia crítica a Georg Simmel, respecto de la orientación "irracionalista" y "psicologista" de su *Lebensphilosophie*.[86] Sin embargo, en varias otras ocasiones reconoció a Simmel como a un precursor de su propio círculo intelectual.[87] Es significativo que Simmel enfocara también su ojo analítico en los fenómenos particulares y que tuviera un don similar para interpretar las minucias de la existencia.[88] Lukács, que había estudiado con Simmel en Berlín antes de la guerra, describió a su ex maestro haciendo referencia a:

> ...la aprehensión iluminadora y las asombrosas expresiones plenas de significación de la evidencia filosófica aún no descubierta, la habilidad para ver tan intensamente las más pequeñas y menos esenciales cosas de la vida cotidiana *sub specie philosophae,* que las tornaba transparentes, revelando más allá de esta transparencia una estructura relacional del significado filosófico eterno.[89]

[86] Adorno, "Die Aktualität der Philosophie" (1931), *GS* 1, p. 326.

[87] Ernst Bloch conocía personalmente a Simmel y fue el canal a través del cual Adorno conoció su pensamiento. Adorno reconoció su deuda para con Simmel en una conferencia celebrada en Nueva York el 19 de abril de 1940 (Theodor W. Adorno, "Über das Problem der individuellen Kausalität bei Simmel", Frankfurt am Main, Legado Adorno.) Véase también *idem., Dialéctica negativa,* p. 21; también la cita de la nota siguiente.

[88] "Georg Simmel... fue seguramente el primero, a pesar de todo su idealismo psicológico, en realizar ese retorno a los objetos concretos... Si en algún momento nuestra reacción contra Simmel fue tan fuerte, fue sólo porque aquello con lo cual nos seducía por un lado, nos era sustraído por el otro." (Theodor W. Adorno, "Henkel, Krug und frühe Erfahrung", *Ernst Bloch zu Ehren: Beiträge zu seinem Werk,* ed. S. Unseld [Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1966], pp. 11-12.) En otra ocasión Adorno señaló que los esfuerzos de Benjamin estaban ligados a los de Simmel: "conducir a la filosofía fuera de 'la helada inmensidad de la abstracción' y transformar a los pensamientos en imágenes históricas concretas". (Adorno, *Über Walter Benjamin,* p. 38.)

[89] Georg Lukács, "Georg Simmel", publicado originalmente en *Pester Lloyd,* 2 de octubre de 1918, reimpreso en *Buch des Dankes an Georg Simmel,* p. 172. En su libro de ensayos premarxistas *Die Seelen und die Formen* (Berlín, Egon Fleischel & Co., 1911), eran evidentes en Lukács algunas de estas mismas preocupaciones por la particularidad, pero más tarde, bajo la influencia de Hegel, el pensamiento de Lukács tomó una orientación totalizadora. Sin embargo, en otros sentidos, Lukács siguió estando en deuda con Simmel. Por ejemplo, era Simmel quien lamentaba las formas culturales osificadas, considerándolas como el origen de la alienación del hombre moderno, la misma concepción que subyacía al concepto de "segunda naturaleza" de Lukács.

Esta descripción es similar a la que hiciera Bloch de Benjamin, excepto por la palabra "eterna". Sin embargo, en la siguiente ilustración se hace evidente que esta única excepción da la clave de la crítica diferencia entre sus respectivos métodos para tratar con lo "particular".

El pequeño ensayo de Simmel "Sociología de las comidas" era una interpretación de esta común actividad humana, inspirada en un *insight* de la paradoja esencial de las comidas: aquello que todos los hombres comparten, "que se debe comer y beber", era al mismo tiempo la actividad más individualista y egocéntrica:

...lo que pienso, puedo contarlo a otros, lo que veo puede ser visto, lo que hablo, puede ser escuchado por centenares —pero lo que un individuo come no puede ser comido por otro, en ningún caso.[90]

Este hecho, sostenía Simmel, proporcionaba la clave para interpretar los rituales sociales que rodean a las comidas. Regularidad de tiempo y espacio, uso de utensilios y platos idénticos, estética y modales de mesa —estos detalles ceremoniales simbolizaban la necesidad de socializar deseos individuales, que en su forma "natural" amenazaban la cohesión de la comunidad.[91]

Consideremos ahora esta breve cita de *Einbahnstrasse*, de Benjamin:

La manera como se ha desarrollado una cena puede adivinarla de una sola ojeada alguien que observe la ubicación de platos y tazas, vasos de vino y comida.[92]

Mientras que el análisis de Simmel apunta hacia una verdad eterna de la existencia humana (subjetiva),[93] la observación hecha por Benjamin permanece en el nivel del acontecimiento histórico par-

[90] Georg Simmel, "Soziologie der Mahlzeit", *Brücke und Tür* (Stuttgart, K. F. Koehler Verlag, 1957), p. 243.

[91] *Ibid.*, pp. 245-250.

[92] Walter Benjamin, *Einbahnstrasse* (1928), *Gesammelte Schriften,* 6 vols., ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, vol. IV: *Kleine Prosa,* 2 vols., ed. Tillman Rexroth (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1972), vol. IV:1, p. 125.

[93] Adorno más tarde caracterizó esta "Simmelia" como "aquel filosofar folletinesco... que veía..., en la sensación experimentada al tomar una taza de té, la profundidad total de la existencia de modo inmediato" y como un ejemplo de lo que Lukács "en la época en que era realmente un pensador independiente" llamó "aplanamiento por la profundidad [*Verflachung durch Tiefe*]". (Theodor W. Adorno, *Terminología filosófica,* 2 vols., ed. Rudolf zur Lippe, trad. R. Sánchez [Madrid, Taurus, 1976], vol. I, p. 105.)

ticular (objetivo): "Su interés filosófico no estaba en modo alguno dirigido a lo ahistórico, sino precisamente a lo temporalmente más determinado, a lo irreversible."[94] Al mismo tiempo, estas minucias, "despojos del mundo físico" (*Abhub der Erscheinungswelt*), como las llamara Adorno citando a Freud,[95] carecían del carácter absurdo de la mera existencia que caracterizaba al castaño de Sartre. Benjamin pudo extraer un significado mucho más que tautológico, que trascendía los objetos "dados" de modo inmediato sin trascender su particularidad. La mesa con los restos de la cena no surgía como testigo de algún principio general acerca de la naturaleza de la sociedad, sino que podía revelar en verdad la naturaleza de esa sociedad particular cuyos miembros dejaron tras de sí sus restos en el comedor.[96]

Debe señalarse que el análisis microscópico fue una característica temprana de los escritos de Benjamin, anterior a su conversión al marxismo, en una época influida por las teorías románticas alemanas de la crítica literaria (en especial Novalis y Schlegel)[97]

[94] Theodor W. Adorno, "Einleitung zu Benjamins *Schriften*" (1955), *Über Walter Benjamin*, ed. Rolf Tiedemann (Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1970), p. 42.

[95] Adorno, "Die Aktualität der Philosophie" (1931), *GS* 1, p. 336.

[96] El tema de la cena invita también a una comparación con Horkheimer. En 1934 publicó un libro de aforismos que interpretaba también la significación social de los fenómenos cotidianos. Un aforismo criticaba el espíritu seudofraternal de las fiestas de Año Nuevo en hoteles o *nightclubs*, que hacía parecer que "las diferencias entre la gente, sobre todo entre ricos y pobres, son insignificantes". Pero ese espíritu aparecía como ideología en el gesto de una muchacha empleada que derramaba vino sobre su vestido: "Mientras su rostro resplandecía de entusiasmo, reflejando la alegría generalizada, sus manos procedían con prisa inconsciente a sacar la mancha. La mano aislada traicionaba toda la camaradería festiva." (Max Horkheimer, *Dämmerung* [1934], p. 15.) Esta preocupación de Horkheimer acerca de cómo un acto específico reflejaba la estructura de clase particular de la sociedad, también lo separaba de Simmel. Pero a pesar de las importantes semejanzas con Benjamin, el enfoque de Horkheimer no era idéntico: mientras éste utilizaba gestos y detalles de la conducta para ilustrar simbólicamente la injusticia social a través de un ejemplo concreto, Benjamin consideraba los detalles como misterios que contenían lo general de un modo que debía ser descifrado: los objetos naturales necesitaban ser "llevados al discurso" inductivamente, por medio de la interpretación crítica. Adorno se refirió a "cierta amplitud de interpretación" en *Dämmerung* de Horkheimer que al principio "me molestó en ciertos aforismos"; pero al leer el libro terminado "pude identificarme casi completamente con él —tan completamente que me es difícil señalar las diferencias". (Carta de Adorno a Lowenthal, 6 de julio de 1934, citada en Jay, *The dialectical imagination*, p. 66.)

[97] Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Ro-*

(*Spuren*)[107] de utopía ya experimentadas en el presente. En su discurso inaugural, Adorno retomaría su pensamiento: "sólo en las huellas [*Spuren*] y las ruinas" había "esperanza de hallar una justa y genuina realidad."[108] Esta idea de que el lugar de la esperanza utópica residía en las cosas pequeñas, en los detalles que escapaban a la red conceptual, era una idea que Adorno ya había expresado en su filosofía de la música, y que siguió siendo importante en su teoría estética. Tal como escribiera en 1928 acerca de la música de Schubert:

> ...el cambio sólo tiene lugar en las cosas pequeñas. Allí donde la escala es amplia, domina la muerte.[109]

LA VERDADININTENCIONAL

> Interpretación de lo inintencional a través de una yuxtaposición de elementos analíticamente aislados, e iluminación de lo real por el poder de esta interpretación: éste es el programa de todo conocimiento auténticamente materialista...[110]

Para la "dialéctica negativa" no sólo la no identidad del objeto consigo mismo era crucial, sino también su no identidad con el sujeto cognoscente, el entendimiento y sus procesos lógicos. En la conferencia inaugural de Adorno, este nivel de no identidad encontró expresión en el término "verdad inintencional", y en Adorno la elección de términos no carecía de significación. En aquella época, Horkheimer y sus colegas en el Instituto también insistían en la no identidad de sujeto y objeto.[111] Pero la noción de "lo inintencional" decía más. Si los ensayos de *Ideologiekritik* del Instituto exponían la falsedad de la identidad (de la pretensión hegeliana de la racionalidad de lo real), Adorno afirmaba la posición inversa, la no identidad era el lugar de la verdad.[112]

[107] Bloch había publicado un libro en 1930 que describía estas "huellas" en fragmentos aforísticos. (Véase Ernst Bloch, *Spuren, nueva* ed., ampliada [Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1969]).

[108] Adorno, "Die Aktualität der Philosophie" (1931), *GS* 1, p 325.

[109] Theodor W. Adorno, "Schubert" (1928), *Moments musicaux: Neugedruckte Aufsätze, 1928 bis 1962* (Frankfurt am Main: ed. Suhrkamp, 1964), p. 26.

[110] Adorno, "Die Aktualität der Philosophie" (1931), *GS* 1, p. 325.

[111] Cf. p. ej. Horkheimer, "Hegel und das Problem der Metaphysik" (1932); Herbert Marcuse, "The Concept of Essence" (1936), *Negations: essays in critical theory*, trad. Jeremy J. Shapiro (Boston: Beacon Press., 1968), pp. 43-87.

[112] Cf. "el concepto de ideología sólo tiene sentido en relación con la

En la extraña y singular teoría cognitiva que Benjamin delineara en su libro sobre *Trauerspiel*[113] (que apuntaba contra el materialismo mucho más profundamente que lo que su autor, inspirado en la Cábala, pretendiera inicialmente), la idea de "lo inintencional" tenía un papel central:

La verdad nunca entra en una relación, y particularmente no en una intencional. El objeto de conocimiento como algo determinado dentro de la intención conceptual no es verdadero. La verdad, construida a partir de ideas (más que apareciendo dentro de ellas), es ser inintencional. El proceso que adecuadamente se conforma a ella no es por lo tanto una intención dentro del proceso cognitivo, sino un entrar dentro [de la verdad] y desaparecer. La verdad es la muerte de la intención.[114]

La argumentación de Benjamin era una inversión crítica de la "doctrina de la intencionalidad" formulada por el escolástico medieval Duns Escoto y que había sido revivida por Franz Brentano[115] e incorporada a la fenomenología de su discípulo Edmund Husserl.

Volvemos al jardín de Husserl. El propósito de la doctrina de la intencionalidad era distinguir los objetos empíricos (el manzano realmente existente) de los objetos *intencionales* (el árbol tal como existe en el pensamiento del árbol) cuya objetividad no residía en su existencia empírica. (Que "objetos" tales como unicornios y sirenas pudiesen ser pensados parecía demostrar la necesidad de esta distinción.) Lo atrayente para Husserl, por supuesto, era que esta doctrina podía ser usada para justificar su proceso de "puesta entre paréntesis": si los juicios de verdad podían formularse acerca de los objetos, independientemente de su existencia real, entonces la fenomenología podía evitar asentarse sobre el movedizo e incierto terreno de los seres empíricos —precisamente aquellos particulares transitorios que Adorno y Benjamin consideraban cruciales.

El rechazo de la intencionalidad puede haber tenido su origen, en el caso de Benjamin, en un impulso místico; sin embargo convergía con el materialismo en su pretensión de que el objeto es la fuente de la verdad.[116] El sujeto necesitaba ir hacia el objeto

verdad o mentira de aquello a que se refiere". (Adorno, *Dialéctica negativa,* p. 198.)

[113] Un sumario de la teoría del *Trauerspiel* aparece más adelante.

[114] Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1927), p. 17.

[115] Brentano (1838-1917) fue un filósofo neokantiano que enseñó en Viena.

[116] Era el significado de lo que Adorno llamaría más tarde *Vorrang des Objects* ("prioridad del objeto"). (Véase Adorno, *Dialéctica negativa,* pp. 185-187.)

y por la Cábala, tradición del misticismo judío en la cual Benjamin había sido iniciado por Gershom Scholem en la década de 1910. Un esbozo de este método en su forma premarxista fue presentado por Benjamin en *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1927), aplicándolo a la crítica literaria.[98] Aquí los fenómenos eran textos históricos y no objetos naturales: la "idea" del drama barroco era "descodificada", no a partir de la disposición de platos y tazas, sino de extremos y a menudo contradictorios elementos contenidos en los textos de dichos dramas. Fue en tanto método de análisis textual (pero ubicado dentro del marco de la teoría marxista) como el enfoque de Benjamin devino para Adorno una herramienta potencialmente fructífera para su propio proyecto, la liquidación del idealismo. Un análisis microscópico que pudiera identificar lo general (la estructura social burguesa) dentro de lo particular (los detalles de los textos filosóficos burgueses) podía llegar a indicar algo más que la función social de las ideas (*Ideologiekritik*); auguraba la posibilidad de efectuar enunciados de verdad objetiva, aunque históricamente específicos En lugar de demostrar simplemente las implicancias ideológicas de las escuelas filosóficas, la forma en que estas posiciones generales (irracionalismo, positivismo y otras similares) actuaban como soporte del *status quo,* este método llevó a Adorno a profundizar en las particularidades de los textos filosóficos, de modo que las mismas palabras y su disposición, detalles aparentemente insignificantes, devenían elementos plenos de sentido, liberando una significación incluso no buscada por su autor. En realidad, la "verdad no intencional" era precisamente el objeto de la investigación crítica de Adorno. Pero antes de examinar más de cerca esta idea de "verdad no intencional" (que originariamente también era de Benjamin), sería útil hacer una síntesis para poder explicitar los aspectos de "no identidad" contenidos dentro del concepto de lo "particular concreto".

Lo particular no constituía "un caso de lo general", no podía ser identificado por su ubicación dentro de una categoría general, ya que su significación residía más en su contingencia que en su universalidad.[99] Además (y esto era lo que separaba su teoría del

mantik (publicado primero en 1920), ed. Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1973).

[98] Véase cap. 1.

[99] "La filosofía no trata de agotar su tema a la manera de la ciencia, reduciendo los fenómenos a un mínimo de principios... Por lo contrario, la filosofía quiere literalmente abismarse en lo que le es heterogéneo, sin reducirlo a categorías prefabricadas." (Adorno, *Dialéctica negativa,* p. 21.) Lo particular no podía ser ni siquiera adecuadamente comprehendido como un caso del concepto, tal como se ilustró en el cap. 3: un objeto natural

nominalismo) lo particular no era idéntico a sí mismo. Era algo más que la tautológica proposición "rosa es una rosa", por su relación mediada con la sociedad.[100] Como las mónadas de Leibniz,[101] cada particular era único, pero cada uno contenía una imagen del todo, una "imagen del mundo",[102] lo que dentro de un marco marxista significaba una imagen de la estructura social burguesa. Como esta realidad social general tampoco era absoluta, sino un momento particular dentro del proceso histórico[103] en lugar de ser válida ontológica y eternamente, era en sí misma "historia sedimentada".[104] Existía también una dimensión utópica de la no identidad referida al particular concreto. La transitoriedad de los particulares era promesa de un futuro diferente, mientras que su pequeña dimensión, su resistencia a la categorización implicaba un desafío a la misma estructura social que expresaban. Leer la no identidad de los particulares como una promesa de utopía era una idea que Adorno tomó de Ernst Bloch.[105] Al insistir en el reconocimiento de aquello que "no existe todavía" (*Nochnicht-seiende*),[106] Bloch fundaba la esperanza de futuro en aquellas "huellas"

era no sólo natural sino histórico; un fenómeno histórico no era pura historia sino también naturaleza material. (Cf. "los objetos son más que su concepto" [*ibid.*, p. 13].)

[100] Nos recuerda el comentario de Marx: "Un negro es un negro. Sólo se transforma en un esclavo en ciertas relaciones." (Karl Marx, "Wage labour and capital", *Karl Marx and Frederick Engels: Selected works* [Nueva York, International Publishers, 1972], p. 81.)

[101] Leibniz desafiaba el principio de identidad aplicado a la cuestión de los universales y el problema de la identidad de indiscernibles. En su *Monadología* escribió: "Es necesario, en verdad, que cada mónada sea diferente de la otra. Porque no hay jamás en la naturaleza dos seres exactamente iguales y en los cuales no sea posible hallar diferencias internas. . ." (Gottfried Wilhelm Leibniz, "Die Monadologie", *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie,* ed. Ernst Cassirer [Leipzig, 1906], vol. 2, pp. 436-437.)

[102] "La idea es una mónada. Esto quiere decir en síntesis que cada idea contiene una imagen del mundo." (Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels,* ed. Rolf Tiedemann [Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1972], p. 32.)

[103] "El ídolo [es decir, el objeto "dado"] se deshace cuando se comprende que lo que existe no es simplemente así y sólo así, sino que ha llegado a serlo bajo determinadas condiciones." (Adorno, *Dialéctica negativa,* p. 58.)

[104] Véase cap. 3.

[105] "Mientras él [Bloch] buscaba materialísticamente el carácter histórico-filosófico de la utopía en la lucha sin ilusiones por las necesidades fundamentales de la vida, él buscaba las 'huellas' de la utopía, de la redención finita brillando dentro [del presente], en los pequeños rasgos de. . . la realidad. . ." (T. W. Adorno, "Für Ernst Bloch", *Aufbau-Reconstruction,* 8, 48 [27 de noviembre de 1942], p. 17.)

[106] Bloch introdujo este término en *Geist der Utopie* (1923).

entrar dentro de él, en tanto que detenerse en los "objetos del pensamiento" era descubrir nada más que la propia reflexión del sujeto como "intención". Benjamin había afirmado, más que comprobado, la inintencionalidad de la verdad en su estudio del *Trauerspiel*. Más tarde Adorno, en su extenso estudio sobre Husserl, demostró cómo el método de Husserl lo condujo de vuelta inevitablemente al círculo del idealismo del cual había tratado de escapar; y utilizó esta crítica para validar su propia premisa materialista de la inintencionalidad.[117]

Debemos señalar que esta noción era "materialista" no tanto en el sentido marxiano sino en el sentido más simple del materialismo prekantiano.[118] Sólo que era aún más externa: Adorno insistía en que la filosofía reconociera como "materia" no sólo a los objetos naturales sino a los fenómenos *geistige* también (incluida la noción de Husserl de "objetos del pensamiento"). Al igual que la materia física, el "material" de las ideas, teorías, conceptos, novelas y composiciones musicales, vivía, envejecía y declinaba. Ni siquiera los productos del pensamiento eran entonces pura subjetividad, y esto quería decir que ellos eran también el *locus* de la "verdad inintencional".

El describir los fenómenos como teniendo una vida propia,[119] como si expresaran una verdad acerca de la cual su humano creador no fuese consciente, constituía un rasgo único de los escritos de Benjamin. Era una suerte de antropomorfismo, una expresión moderna de lo arcaico, que también aparecía en los escritos de Adorno. Pero en lugar de sustraer a la naturaleza de su otredad identificándola con el sujeto, este antropomorfismo tenía el efecto inverso de incrementar la no identidad, la extrañeza del objeto. Benjamin llamaba "aura"[120] a esta extrañeza y constituía un tema místico en sus escritos.

[117] Adorno, *Metakritik der Erkenntnistheorie, GS* 5, pp. 7-245.

[118] Éste era precisamente el punto, por supuesto, en el cual el mentor anterior de Adorno, Hans Cornelius, había "retrocedido detrás de Kant" (véase cap. 1).

[119] "La idea de la vida y de la vida del más allá en una obra de arte debe considerarse con una objetividad enteramente no metafórica Incluso en épocas de pensamiento estrechamente prejuiciado, existía la intuición de que la vida no se limitaba a la corporeidad orgánica" (Walter Benjamin, "The Task of the Translator" [1923], *Illuminations*, ed. e introd. Hannah Arendt, trad. Harry Zohn [Nueva York: Schocken Books, 1969], p. 71.)

[120] En *Dialektik der Aufklärung* (publicada por primera vez en 1947) Adorno escribió que el origen arcaico del "aura" era el "mana" de los objetos naturales, donde los hombres primitivos reconocían la otredad de los objetos. El *mana* era la fuente del terror y de lo sagrado. "Cuando un árbol ya no es percibido simplemente como un árbol, sino como la eviden-

Precisamente esta orientación de Benjamin y Adorno distinguía su método del enfoque burgués de la *Geisteswissenschaft*. La articulación más consciente de ésta se encarnaba en los escritos de Wilhelm Dilthey. Una vez más, la comparación puede resultar instructiva. Al igual que Adorno, Dilthey se refería a los fenómenos concretos, históricamente particulares[121] cuyas formas estructurales tenían el sello de una era social específica. Los "objetos" culturales —textos, documentos, obras de arte— exigían *interpretación* y, según Dilthey, este enfoque interpretativo, hermenéutico era lo distintivo del método de la *Geisteswissenschaft* frente a las ciencias naturales. Adorno efectuaba una distinción similar entre la filosofía y la ciencia en su conferencia inaugural: "Planteado sintéticamente: la idea de la ciencia es la investigación, la de la filosofía es la interpretación."[122] Pero a pesar de que la dialéctica negativa era un procedimiento claramente hermenéutico, divergía radicalmente de la hermenéutica de Dilthey, y la noción de "inintencionalidad" proporciona la clave de esta diferencia: Dilthey trataba los fenómenos *geistige* en tanto expresiones psicológicas, su objetivo al interpretarlas era recapturar el significado original subjetivo, la intención original detrás de la palabra escrita o de otra forma de expresión cultural.[123] En contraste, Adorno quería saber qué esta

cia de un Otro, como la ubicación del *mana*, el lenguaje expresa la contradicción de algo que es lo mismo y al mismo tiempo algo distinto de sí mismo, idéntico y no idéntico." Es claro que la concepción de Adorno sobre el objeto era más semejante a esta visión del árbol que a la de Husserl sobre el manzano. (Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment,* trad. John Cumming [Nueva York, Herder and Herder, 1972], p. 15.)

[121] Uno de los motivos de Husserl para intentar afirmar la fenomenología como un método "puro" y "científico" era combatir el relativismo que tanto problema le había causado a Dilthey al reconocer la particularidad histórica. (A pesar de todo, al final de su vida Husserl comenzó a reconocer la validez del concepto de *Leben* de Dilthey y trabajó con él en sus propios escritos teóricos.)

[122] Adorno, "Die Aktualität der Philosophie" (1931), *GS* 1, p. 334.

[123] El énfasis de Dilthey en el significado intencional condujo a su teoría a una paradoja irreconciliable: si el objetivo de la interpretación de los textos históricos era revivir, a través de la comprensión empática, las experiencias psicológicas de eras pasadas, entonces estaba implícito el supuesto de una similitud ahistórica entre los sujetos, un núcleo universal de la naturaleza humana que anulaba la particularidad histórica misma que había sido la *raison d'être* en primer lugar de un método *geisteswissenschaftlich*. El intérprete diltheyano vivía nuevamente la experiencia; podía comprender sólo lo igual a sí mismo, y por lo tanto su conocimiento no develaba nada nuevo. Como escribió Rolf Tiedemann: "Por lo tanto el historiador diltheyano reconoce en la historia sólo aquello que se extiende hasta el presente, aquello que es una 'expresión' de su propia 'vida' y por

ban diciendo los objetos culturales, *a pesar* de la intención de su creador: "entre los supuestos básicos de la interpretación filosófica" estaba "la construcción a partir de pequeños elementos inintencionales"[124] interiores a los fenómenos *geistige*. Para Dilthey, era al artista a quien la hermenéutica trataba de entender; para Adorno, era la obra de arte.

Un estudio acerca de la novela de Goethe *Die Wahlverwandtschaften* ("Las afinidades electivas"), que Benjamin escribiera en 1921-1922, antes de conocer a Adorno, cuestionaba el enfoque de Dilthey respecto de la historia literaria. Sostenía que la verdad de la novela no dependía de la habilidad del intérprete para identificarse empáticamente con los sentimientos expresados en la novela[125] o con la intención del autor;[126] la verdad, en cambio, yacía dentro mismo de la novela. Esta verdad no era inmune a la teoría, y su percepción de hecho se enriquecía por la distancia temporal que separaba al intérprete de su objeto.[127] La experiencia previa de Adorno con la reproducción musical, su conciencia de las dificultades de tratar de recapturar la verdad de una composición pasada dentro de la interpretación presente, lo había conducido a la misma conclusión.[128] Porque una parte del problema era, tal como lo expresara más tarde, "las grandes obras pueden ser reconocidas en la diferencia entre aquello que en ellas sobresale y su propia inten-

lo tanto accesible a su 'comprensión'." (Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, p. 115.) Dilthey quedó atrapado en el círculo del subjetivismo psicológico, mientras que el relativismo histórico amenazaba todos los juicios referidos a la realidad externa al sujeto. Pero cuando se reconocía la no identidad entre la palabra escrita y la intención subjetiva, y cuando la primera era el foco de la interpretación, como fenómeno histórico sin significado eterno sino con vida y muerte propias, entonces la dificultad diltheyana se superaba (véase cap. 3).

[124] Adorno, "Die Aktualität der Philosophie" (1931), *GS* 1, p. 336.

[125] Walter Benjamin, "Goethes Wahlverwandtschaften" (1924), reditado en Johann Wolfgang Goethe, *Die Wahlverwandtschaften* (Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1972), p. 273.

[126] "Pretender que las *Wahlverwandtschaften* sean accesibles al entendimiento a través de las propias palabras del autor es un esfuerzo vano. Éstas sirven precisamente para impedir el acceso de la crítica... [La razón reside] en la tendencia a descuidar todo aquello que la explicación del autor desconoce." (*Ibid.*, p. 275.)

[127] Para Benjamin, el contenido de verdad de una obra de arte no era idéntico a su contenido substantivo: "En tanto, al separarse al interior de la obra, ellos [*Wahrheitsgehalt* y *Sachgehalt*] deciden la cuestión de su inmortalidad. En este sentido, la historia de las obras prepara su crítica, cuyo poder crece entonces con la distancia histórica." (*Ibid.*, pp. 255-256.)

[128] Véase cap. 3.

ción".[129] Pero no fue hasta que Benjamin y Adorno articularon el problema dentro del marco de una teoría marxista de la sociedad, cuando nombraron el origen de los elementos "inintencionales": la estructura socioeconómica mediatizaba toda la producción *geistige* y por lo tanto se expresaba a sí misma dentro de los artefactos culturales al lado de (y a menudo en contradicción con) la intención subjetiva de sus creadores. Los fenómenos *geistige* no se agotaban por lo tanto en un análisis de la psicología subjetiva. Pero tampoco eran reductibles sólo a la infraestructura, como la "teoría de la copia", del marxismo ortodoxo sostenía. Contra el reduccionismo económico y psicológico, Benjamin sostenía:

> La cuestión es precisamente: si bien la infraestructura determina la superestructura hasta cierto punto, su pensamiento y experiencia material, sin embargo esta determinación no es la de una simple copia o reflejo, ¿cómo debe entonces —con total independencia de sus orígenes causales— ser caracterizada? Como su expresión [*Ausdruck*]. La superestructura es la expresión de la infraestructura. Las condiciones económicas bajo las cuales la sociedad existe, se expresan en la superestructura.[130]

Una vez más, una afinidad literal con el lenguaje de la hermenéutica diltheyana ilumina la no identidad de las dos posiciones. Para Dilthey, los fenómenos culturales eran "expresiones" (*Ausdrücke*) de la "vida", la articulación de la reflexión consciente acerca de la experiencia subjetiva pasada. Pero si lo que los fenómenos expresaban era la estructura social objetiva y si esto ocurría a pesar de la intención consciente, entonces el foco de esta interpretación viraba en dirección al polo opuesto (el polo objetivo, materialista). En este sentido, los objetos culturales se transformaban en "un medio para el inconsciente escribir-la-historia de la sociedad".[131]

Fue este aspecto de la "verdad inintencional", por supuesto, lo que permitió que Adorno afirmara que el artista podía servir mejor a la sociedad ignorando la política y concentrándose en su material, así como considerar revolucionaria a la música de Schönberg, no sólo en un sentido cultural, sino también político, marxiano, a pesar de la falta de simpatía por el marxismo del propio Schön-

[129] Theodor W. Adorno, "Sakrales Fragment: Über Schönbergs Moses und Aron", conferencia en Berlín (abril de 1963), en *Quasi una fantasia: Musikalische Schriften II* (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1963), p. 308.

[130] Walter Benjamin, *Passagenarbeit* ms., citado en Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, p. 106.

[131] [Adorno], "Kunst und Musiksoziologie", *Soziologische Exkurse*, p. 93.

berg. A diferencia de algunos marxistas más ortodoxos, Adorno podía sostener que el arte burgués y también la filosofía burguesa no eran simple ideología, y que debían ser interpretados como algo más que una falsa conciencia.[132] La ideología era expuesta demostrando el carácter histórico de las premisas que se aceptaban como "segunda naturaleza"; para citar a Lukács: "aquello que *no* se hace problema" para la filosofía.[133] Pero el contenido de verdad del pensamiento burgués yacía en la dirección opuesta, en las "rupturas" (*Brüche*) de su lógica, las brechas de su unidad sistemática. En realidad, como la verdad se autorrevelaba en la no identidad entre el intento psicológico y su objetivación concreta, el pensador burgués se acercaba más a la expresión de la verdad, cuanto más alejado se sentía. Paradójicamente, entonces, su teoría ganaba en verdad cuanto mayor era su admisión del fracaso, porque este fracaso testimoniaba una realidad cuyas contradicciones reales no podían resolverse sólo a nivel del pensamiento.

El pensador burgués expresaba la verdad a pesar de sí mismo; o, mejor dicho, como en los lapsus freudianos, la verdad aparecía en las inconsistencias de su teoría, ahora más que nunca, a causa de la "desintegración" de la filosofía. Aquí radicaba un corolario importante del principio de verdad inintencional, que constituía una contribución específica de Adorno.[134] Ya desde la época de su primer contacto con la filosofía, cuando a los dieciséis años leía a Kant junto a Kracauer en las tardes de los domingos, Adorno había sido impactado por la significación de las rupturas lógicas:

Si más tarde, en relación a los textos filosóficos tradicionales, no me

[132] En este punto resulta ilustrativa una comparación con Lukács. Lukács condenaba la filosofía burguesa como ideología casi *in toto* (véase Georg Lukács, *Die Zerstörung der Vernunft: Der Weg des Irrationalismus von Schelling zu Hitler* [Berlín, Aufbau Verlag, 1953]). Sin embargo, el arte para él era otra cuestión. Con su preferencia por la estética clásica, siguió alabando a escritores como Shakespeare, Balzac y Thomas Mann, afirmando que su objetividad les permitía capturar en sus obras la verdad social, a pesar de su falta de conciencia política radical. Lo que le permitía hacer esta excepción con ciertos artistas burgueses no era su teoría marxista, sino un concepto romántico residual del artista capaz de intuiciones inmediatas de la verdad. En contraste, la oposición de Adorno, fuese o no más "marxista", era al menos más consistente.

[133] Lukács, *Historia y consciencia de clase,* p. 122.

[134] Sin embargo, el tema de las rupturas y los quiebres aparece también en los escritos tempranos de Benjamin: primero, en el sentido de que la realidad es *brüchig* y que forma una totalidad no armoniosa; en segundo lugar, en su noción de la ruptura entre la verdad (*Wahrheitsgehalt*) y la sustancia (*Sachgehalt*) de una obra de arte, a lo largo del histórico pasaje del tiempo (Benjamin, "Goethes Wahlverwandtschaften", pp. 255-256).

dejé impresionar tanto por su unidad y coherencia sistemática sino que me interesaba el juego de fuerzas opuestas y conflictivas que se desarrolla bajo la superficie de toda posición teórica, y que la filosofía codificada algunas veces reconoce como campos de fuerza, en aquel entonces fue ciertamente Kracauer quien me dio la idea. Me presentó la *Crítica de la razón pura* no simplemente como un sistema de idealismo trascendental. Es más, me mostró. . . de qué modo las partes más elocuentes de la obra son las heridas que el conflicto en la teoría deja tras de sí.[135]

Las fracturas, las ambigüedades y contradicciones, eran los detalles filosóficos en los que Adorno centraba sus esfuerzos interpretativos.

Aunque Adorno estaba convencido de que la verdad yacía en el objeto, y no en el entendimiento que se esforzaba por conocerlo por el pensamiento, aun en ese caso no era intencional. La realidad "dada" no concordaba de ningún modo con la intención divina, o con la de la razón absoluta de Hegel: "no es la tarea de la filosofía el retratar la realidad como significativa en sentido positivo y justificarla."[136] La filosofía

. . .hace más justicia [al procedimiento materialista] cuanto más se distancia de cualquier "significado" de sus objetos y cuanto menos se refiere a un significado implícito, cuasi-religioso.[137]

Adorno concordaba con Goethe, quien advertía: "No busques detrás de los fenómenos, ellos mismos son la verdad."[138] Sin embargo en su puro carácter de fenómenos "dados" eran tan absurdos como los suponía el angustiado héroe sartriano. Ésta era la dificultad que asolaba a los positivistas tanto como a los existencialistas.[139] En contra de ambas posiciones Adorno afirmaba que "el mundo en que vivimos. . . se construye de una manera distinta que a partir de las meras percepciones de la realidad. . ."[140] El proceso interpretativo necesitaba algo más que la experiencia inme-

[135] Theodor W. Adorno, "Der wunderliche Realist: Über Siegfried Kracauer", *Noten zur Literatur*, vol. 3 (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1965), p. 84.

[136] Adorno, "Die Aktualität der Philosophie" (1931), *GS* 1, p. 334.

[137] *Ibid.*, p. 336.

[138] Citado en Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, p. 54.

[139] El positivismo y el existencialismo convergían en su pasiva aceptación del objeto como lo dado. De allí, por ejemplo, que la afirmación "materialista" de Heidegger en el sentido de que no existía un reino de las esencias más allá de los fenómenos, podría ser interpretada como un elemento positivista dentro de su fenomenología existencialista.

[140] Adorno, "Die Aktualität der Philosophie" (1931), *GS* 1, p. 334.

diata de lo "dado", requería la intervención activa del sujeto pensante.[141]

Y aquí el foco se traslada desde la consideración de lo particular concreto como la fuente de la verdad inintencional al papel del sujeto en la interpretación de esa verdad. Es un viraje crucial, ya que, al igual que Husserl, al enfrentarse con el mundo meramente "dado", Adorno retorna hacia el sujeto como origen del conocimiento, pero *no al precio de abandonar la no identidad entre sujeto y objeto.* En cambio, ambos estaban necesariamente codeterminados: ni la mente ni la materia podían dominar al otro como primer principio filosófico. La verdad residía en el objeto, pero no estaba a la mano; el objeto material necesitaba del sujeto racional para liberar la verdad en él contenida.

[141] Cf. "En crudo contraste con el ideal científico habitual, la objetividad del conocimiento dialéctico no precisa de menos sino de más sujeto. De otro modo la experiencia filosófica degenera. Pero el espíritu positivista de nuestro tiempo es alérgico contra ella." (Adorno, *Dialéctica negativa,* p. 48.)

5. UNA LÓGICA DE LA DESINTEGRACIÓN: EL PAPEL DEL SUJETO

EL INDIVIDUO COMO SUJETO DE LA EXPERIENCIA

Ya hemos analizado la aversión que sentía Adorno respecto a la idea de un sujeto colectivo.[1] Éste era el origen de su negativa a unirse al Partido Comunista y de su rechazo a basar su teoría en el concepto o la realidad del proletariado. Adorno no criticaba menos violentamente las purgas stalinistas que las de Hitler. Condenaba por totalitaria, independientemente de su motivación, a cualquier persecución de la desviación, de la visión *no idéntica.* Frente al lema nazi "El individuo no es nada, el pueblo todo",[2] pero también contra la línea de Brecht "El Partido tiene mil ojos, el individuo sólo dos",[3] Adorno defendía consecuentemente el concepto de individuo, sosteniendo que debía ser recuperado del naufragio del individualismo burgués que le había dado origen. En *Historia y conciencia de clase* Lukács había sostenido: "El individuo no puede ser nunca medida de todas las cosas... Sólo la clase... consigue referirse de un modo práctico y transformador a la totalidad de la realidad."[4] Pero para Adorno, la cuestión era todavía *interpretar* al mundo —no como sustituto pero sí como precondición del cambio, y como preventivo frente a una praxis falsa En su teoría "dialéctica" y "materialista" estaba ausente la concepción marxiana de la conciencia de clase como experiencia política, y en su lugar Adorno desarrolló una concepción de la conciencia individual como sujeto de la experiencia cognitiva.[5]

[1] Ver cap. 2.

[2] *Das Einzelne ist nichts, das Volk alles.*

[3] En *Dialéctica negativa* Adorno escribía que esta línea era "tan falsa como sólo puede serlo una perogrullada. La fantasía exacta de un disidente [*exakte Fantasie:* discutida más adelante] puede ver más que mil ojos a los que les han calado las gafas rosadas de la unidad y que en consecuencia reducen y confunden todo lo que perciben con la verdad universal. A eso se opone la individualización del conocimiento". (Adorno, *Dialéctica negativa*, p. 52.)

[4] Georg Lukács, *Historia y consciencia de clase,* pp. 214-215.

[5] Cf. "Para Lukács el contra-concepto de reificación era el de conciencia de clase. Para Adorno es el de experiencia..." Friedemann Grenz, *Adornos Philosophie in Grundschriften: Auflösung einiger Deutungsprobleme* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974), p. 44.

En este punto Adorno caía más atrás, no sólo de Marx sino de Hegel (cuyo *Geist* absoluto era la quintaesencia de la subjetividad colectiva)[6] y regresaba a Kant.[7] Recuperaba aquella invocación anterior de Bloch: "dejar arder a Kant a través de Hegel: el 'yo' debe ser siempre conservado".[8] Pero aunque Adorno reafirmara la noción kantiana de un espontáneo sujeto individual del conocimiento, transformaba radicalmente su función filosófica. Kant había sostenido que el sujeto no podía experimentar al objeto tal como era en sí, sino estructurado por formas y categorías subjetivas —es decir sólo como algo esencialmente idéntico al sujeto. El concepto de experiencia de Adorno revertía la polaridad de la relación entre sujeto y objeto, efectuaba, tal como lo expresara más tarde, "revoluciones a la revolución copernicana"[9] de Kant, y la no identidad se transformaba en la base del conocimiento.

Lejos de considerar demasiado individualista al sujeto kantiano, Adorno sostenía que éste no era suficientemente individualista. Al igual que el principio de intercambio de la producción burguesa de mercancías, la concepción de Kant era formal y abstracta, el menor común denominador del pensamiento humano. La universalidad del sujeto trascendental ignoraba la particularidad histórica y suponía la intercambiabilidad de todos los sujetos; no era en realidad individual en lo absoluto. En su conferencia inaugural Adorno afirmó en contra de Kant que el sujeto

> ...no es ahistóricamente idéntico y transcendental, sino que asume con la historia formas cambiantes e históricamente reveladoras.[10]

Horkheimer lo expresó de modo más concreto:

[6] Cf. "La conciencia individual es casi siempre desgraciada, y con razón. La aversión de Hegel contra este hecho le impide apreciar una realidad que subraya cuando le conviene: hasta qué punto lo particular contiene lo universal." (Adorno, *Dialéctica negativa*, p. 51.)

[7] Es un error interpretar el énfasis de Adorno en el individuo como un rasgo hegeliano de izquierda. No reducía la realidad al ego, no ubicaba al "yo" en el centro del pensamiento, ni sostenía que un cambio en la conciencia era suficiente para transformar la realidad. Sostenía, en cambio, que la experiencia cognitiva era siempre particular e individual, y que la naturaleza del todo social era revelada al individuo a través de la configuración específica de lo empírico.

[8] Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, 2ª ed., rev. (Berlín: Paul Cassirer, 1923), p. 226.

[9] Adorno, *Dialéctica negativa*, p. 9.

[10] Adorno, "Die Aktualität der Philosophie" (1931), *Gesammelte Schriften*, vol. 1: *Frühe philosophische Schriften*, ed. Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1973), p. 333.

No hay "pensamiento" en sí, sino sólo la persona particular, en la cual, ciertamente, toda la situación social juega un papel.[11]

El sujeto de la experiencia filosófica era el ser humano empíricamente existente, material y transitorio —no un puro entendimiento sino un cuerpo humano que siente, un "trozo de naturaleza" (*Stück Natur*).[12] Éste era un tema feuerbachiano (aunque también de Marx y de Lenin) que tanto el Instituto como Adorno comenzaron a enfatizar a fines de la década de 1930, al lado de la noción de que el objetivo de la sociedad era la "felicidad sensual" (*sinnliche Glück*).[13] Para Adorno esto significaba no solamente, como enfatizara Horkheimer, que el conocimiento debía reconocer la realidad del sufrimiento humano, sino también que el acto cognitivo tenía carácter somático.[14] En este punto su mentor era Benjamin, en cuyos escritos "el pensamiento se echa encima de la cosa, como si quisiera convertirse en acto, olor, sabor".[15]

En este punto, como en otros, el "materialismo" de Adorno no estaba más próximo del Iluminismo que del marxismo o del hegelianismo de izquierda. Horkheimer hace gala de un marxismo más ortodoxo, al mencionar siquiera el significado de clase en su descripción del sujeto como:

...un individuo determinado, en sus relaciones reales con otros individuos y grupos, y en su relación crítica con una determinada clase, y, por último, en su trabazón, así mediada, con la totalidad social y la naturaleza.[16]

La clase como variable determinante de la experiencia subjetiva fue un foco de interés de la investigación del Instituto durante la

[11] Max Horkheimer, "Hegel und das Problem der Metaphysik", *Festschrift für Carl Grünberg: zum 70. Geburtstag* (Leipzig, Verlag von C. L. Hirschfeld, 1932), p. 191.

[12] Al afirmar la prioridad de la materia, Adorno atacaba a todo el idealismo que, al considerar a la realidad como constituida por el sujeto, no podía tomar a esa realidad como prerrequisito de la subjetividad y era llevada por lo tanto a desarrollar la teoría del sujeto trascendente.

[13] El documento importante en relación a esta cuestión es el artículo de Horkheimer de 1936 publicado en *Zeitschrift für Sozialforschung*, "Egoism und Freiheitsbewegung", que influyera considerablemente a Adorno.

[14] Esta orientación diferencia el concepto de *Erfahrung* de Adorno de la *Erlebnis*, o "experiencia vivida" de la *Lebensphilosophie*. Para esta última la experiencia vivida ocurría en primer lugar, y luego seguía la reflexión filosófica (la existencia-precede-a-la-esencia, postulado de todo existencialismo); pero para Adorno, la reflexión era en sí experiencia vivida, praxis social dialéctica, tan somática como cerebral.

[15] Adorno, "Caracterización de Walter Benjamin" (1950), *Crítica cultural y sociedad* (Barcelona: Ariel, 1973), p. 129.

[16] Horkheimer, *Teoría crítica* (Buenos Aires: Amorrortu, 1974), p. 243.

década de 1930.[17] Pero las reflexiones de Adorno acerca del sujeto estaban notablemente desprovistas de consideraciones acerca del origen de clase o de la posición particular del sujeto dentro de las relaciones sociales de producción.[18] Consideraba que burguesía y proletariado eran igualmente susceptibles ante la ideología productora de falsa conciencia. No negaba el papel de la clase en la socialización del sujeto —rechazaba explícitamente la noción de Mannheim de una *inteliguentsia* "que flotaba libremente" (*freischwebende*).[19] Pero este reconocimiento de la cuestión de clase era, incluso aquí, periférico al eje principal de su argumento.[20] Dicho eje, como puede anticiparse, era la no identidad. Si el sujeto, en tanto particular y concreto, estaba determinado por circunstancias sociohistóricas, era cierto también que su particularidad (en oposición al principio de intercambio) lo hacía único e irremplazable. Además, el sujeto no permanecía idéntico a sí mismo a través del tiempo. La experiencia filosófica como un proceso dialéctico de praxis social no dejaba intacto al sujeto. Esta posición reflejaba, como Adorno señalara, un contraste marcado con la teoría burguesa, donde

> se concibe al sujeto como punto fijo de aprehensión cognitiva, como intransformable, existente de una vez y para siempre, y donde por lo tanto todo movimiento es erróneamente adjudicado sólo al objeto. Si en el curso del proceso cognitivo las contradicciones se hacen evidentes, porque el sujeto mismo está inmerso en ese proceso, es en sí un momento en el movimiento, él mismo se mueve, entonces sobreviene el pánico.[21]

Recordemos que Adorno insistía en la necesidad de que el pensador o el artista fuera "absolutamente moderno" en el sentido de no nadar

[17] Cf. [Institut für Sozialforschung], *Studien über Autorität und Familie*, ed. Max Horkheimer (París, Félix Alcan, 1936).

[18] Mientras Horkheimer *describía* al individuo como dialécticamente referido a la totalidad de la sociedad de clases, Adorno *yuxtaponía* dialécticamente "individuo" y "sociedad", de modo que cada uno de ellos proporcionara la crítica del otro (ver cap. 3).

[19] Cf. Theodor W. Adorno, "Über Mannheims Wissenssoziologie", 1947(?), Frankfurt am Main, legado de Adorno, p. 5.

[20] Adorno, artículo inédito sobre Mannheim, 1937, p. 5. Cf. también la introducción a la *Dialéctica negativa,* donde un extraño reconocimiento del papel de las clases aparece, casi entre paréntesis, dentro de una argumentación que defiende el carácter "privilegiado" de la experiencia filosófica: "Nada casa menos con la experiencia filosófica que una soberbia elitista. La experiencia filosófica es posible gracias a lo establecido, y tiene que rendirse cuentas de su contaminación con ello y en último término con la situación de las clases sociales." (Adorno, *Dialéctica negativa,* p. 49.)

[21] Adorno, "Über Mannheims Wissenssoziologie", 1947(?), p. 4.

con la corriente, sino de cepillar la historia "a contrapelo".[22] La capacidad del individuo para rechazar la identificación con el *status quo*, reconociendo dialécticamente al mismo tiempo su propia dependencia respecto del presente y sus condiciones determinantes, era prerrequisito para la experiencia filosófica verdadera. Es decir, en lugar de juzgar la corrección de la conciencia por su *identidad* con los intereses del proletariado (conciencia de clase "imputada" en Lukács), Adorno encontraba su criterio en la *no identidad* del sujeto individual y el mundo, objeto de su reflexión, en su forma "dada" presente.[23] En el concepto marxiano de conciencia de clase, cognición significaba conocimiento de la propia posición socioeconómica y del consecuente papel histórico, pero en la dialéctica negativa la experiencia cognitiva significaba algo bastante diferente: de hecho era sinónimo de inconformidad intelectual.[24]

No por accidente, los héroes intelectuales de Adorno eran *outsiders*,[25] hombres como Schönberg, Freud, Benjamin, Kafka, Trakl, que se habían atrevido a desafiar las tradiciones de sus oficios. Ninguno, por supuesto, provenía de la clase obrera, ninguno, excepto Benjamin, era marxista; sin embargo, Adorno consideraba que la postura crítica tomada frente a su propia herencia cultural burguesa era tan verdaderamente revolucionaria como revolucionaria en su verdad. Sin embargo, la teoría de Adorno nunca enfrentó directamente el problema de la relación entre revuelta cultural y revolución política. Después de todo, ambas cosas no eran idénticas, como había sido demostrado por el fracaso de los expresionistas al transformar su estallido de protesta cultural en praxis política.[26] Ade-

[22] Ver cap. 3.

[23] Acerca de la naturaleza dialéctica de esta interrelación, véase un ensayo posterior (sin firma pero seguramente escrito por Adorno): "El individuo [burgués] malinterpreta al mundo, del que depende su propio núcleo, tomándolo como si fuera él mismo." (Institut für Sozialforschung, "Individuum", *Soziologische Exkurse* [vol. 4 de *Frankfurter Beiträge zur Soziologie*, eds. Theodor W. Adorno y Walter Dirks] [Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1956], p. 49.)

[24] Por supuesto, el corolario era su definición de falsa conciencia como "conformismo" (*Anpassung*), concepto central de la crítica de Adorno a la cultura de masas.

[25] Estos héroes abundaban en la generación de Adorno, y precisamente estos *outsiders* eran los *insiders* intelectuales de la Alemania de Weimar, tal como sostiene Peter Gay en *Weimar culture: The outsider as insider* (Nueva York, Harper Torchbooks, 1968). Cuáles eran las condiciones socioeconómicas que permitieron florecer a esta generación de *outsiders* y ser por lo menos solventes durante la década de 1920, es un interrogante que Adorno nunca planteó, así como no planteó el papel de la clase o de las relaciones sociales de producción en el trabajo del intelectual.

[26] Este fracaso está documentado en la historia del periódico *Die Aktion*,

más, no estaba claro que cualquier ser humano fuera capaz del tipo de experiencia intelectual que Adorno describía. Si la inconformidad era el criterio para establecer la conciencia correcta, la lógica interna de la palabra misma significaba que sólo una minoría podía poseerla.[27] De hecho, Adorno reconocía la naturaleza "privilegiada" de la experiencia intelectual. Pero tenía cuidado en señalar que, en contraste con los intelectuales del orden establecido (aquellos que Ringer ha descrito como los "mandarines" de Alemania),[28] esta élite tenía malas relaciones con la clase gobernante, cuya hegemonía amenazaba.[29] Sin embargo, al no poder articular el enlace entre la experiencia individual de revuelta intelectual y la transformación de la realidad social Adorno una vez más[30] nos deja con el interrogante: ¿precisamente a quién estaba conduciendo la *avant-garde?*

Quizá Adorno pudo ignorar esta cuestión porque su concepto de experiencia no incluía y ni siquiera suponía una teoría de la in-

de Franz Pfemfert, que empezó en 1911 como una plataforma para la literatura expresionista y la política radical. La incapacidad de combinar estética y radicalismo político llevó a Pfemfert a abandonar la primera y transformar a *Die Aktion* en un órgano puramente político (comunista-revolucionario). (Cf. *Ich schneide die Zeit aus: Expressionismus und Politik in Franz Pfemfert's 'Die Aktion', 1911-1918,* ed. Paul Raabe [Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1964].)

[27] Debe señalarse que al rechazar la concepción burguesa del sujeto como universal trascendental, también desafiaba sus implicancias democráticas (la universalidad de las facultades humanas racionales, el principio de gobierno por consenso, el axiomático "un hombre, un voto" que afirmaba la identidad e intercambiabilidad de los sujetos). Sin embargo Adorno no era nada sino un demócrata. Algunos de sus pensamientos más audaces incluían las implicancias del principio de no identidad para una nueva concepción de la democracia política, basada en el reconocimiento del carácter único del individuo, donde la "discriminación" perdía así su connotación racista y peyorativa y se transformaba en la habilidad para discernir lo que contribuye a la justicia social en términos cuantitativos y cualitativos. (Ver, p. ej., Adorno, *Dialéctica negativa,* pp. 51-52, y *passim.)*

[28] Fritz K. Ringer, *The decline of the German mandarins: the German academic community, 1890-1933* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1969).

[29] "Hay que conceder que realmente las experiencias filosóficas no están por igual al alcance de todo el mundo... [Para] la racionalidad virtualmente desobjetivada de un ideal científico... todo es sustituible por todo... El argumento se las da de democrático, pero se hace de nuevas ante lo que el mundo administrado consigue de los que obliga a ser sus miembros. Sólo los que éste no ha modelado del todo, están humanamente en condiciones de resistirle. La crítica del privilegio se convierte en privilegio: tan dialéctica es la marcha del mundo." (Adorno, *Dialéctica negativa,* p. 48.)

[30] Ver cap. 2.

tersubjetividad.[81] Como escribió en *Dialéctica negativa:* "La verdad es objetiva y no plausible."[82] No era dependiente del consenso subjetivo.[83] Aquello que otorgaba consistencia al conocimiento no era la universalidad del sujeto, sino la estructura uniforme (de mercancía) del objeto, "la mutua afinidad de los objetos".[84] Las experiencias individuales y únicas de subjetividad crítica corrían paralelas porque centraban su enfoque sobre particulares que reflejaban la misma realidad objetiva, y de allí que la colaboración fuese posible entre los intelectuales, aun cuando éstos trabajaran solos. Nada le complacía más a Adorno que el hecho de que un amigo llegara a percepciones similares, de manera independiente, ya que consideraba esto como una validación de su corrección. Como exclamara entusiastamente Benjamin después de leer el manuscrito del libro de Adorno sobre Kierkegaard: "Después de todo, existe todavía algo así como la colaboración. . ."[85]

FANTASÍA EXACTA: TRANSFORMACIÓN MIMÉTICA

El sello distintivo del sujeto kantiano era su "espontaneidad", es

[81] El intento de Martin Buber de transformar la dialéctica hegeliana del sujeto-objeto en una relación intersubjetiva de yo-tú dejó a Adorno indiferente, así como la noción diltheyana del conocimiento como "comprensión" (*Verstehen*) a través de la "empatía" (*Einfühlung*). Alguna vez Benjamin comentó a Adorno: "Estoy interesado no en los hombres, sino sólo en las cosas."

[82] Adorno, *Dialéctica negativa,* p. 49.

[83] Pero la dimensión intersubjetiva era fundamental para la naturaleza *social* (como lo opuesto a lo puramente cognitivo) de la dialéctica, tanto en su forma hegeliana (la dialéctica del amo y el esclavo) como en la forma marxiana de la lucha de clases. De hecho era el punto de unión entre conocimiento y transformación real de la sociedad. La reciente teoría de Habermas de la interacción social y su concepción de la utopía en términos de un consenso verdaderamente democrático logrado a través de la "comunicación sin distorsiones", puede ser vista como intento por llenar este vacío en la teoría de Adorno. Al mismo tiempo, igual que Adorno, Habermas sostiene la individualidad del sujeto: el consenso debe lograrse por un diálogo entre iguales, no por los dictados de la clase dominante o del Partido Comunista. (Ver Jürgen Habermas, "Können komplexe Gesellschaften eine vernünftige Identität ausbilden?", en *Zwei Reden: Aus Anlass des Hegel-Preises* [Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974].)

[84] Adorno, *Dialéctica negativa,* p. 33.

[85] Carta de Benjamin a Adorno, 1º de diciembre de 1932, citada por el editor en Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften,* 6 vols., ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, vol. III, *Kritiken und Rezensionen,* ed. Hella Tiedemann-Bartels (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972), p. 661.

decir, su rol activo en la experiencia cognitiva. Si Adorno creía que Kant no había tomado suficientemente en serio el carácter individual del sujeto, argumentaba lo mismo en lo referido a su participación activa en el proceso cognitivo. El sujeto kantiano era creativo sólo en tanto moldeaba los objetos según formas y categorías *a priori* del entendimiento racional: el entendimiento tenía una estructura previa permanente según la cual se conformaban los objetos de la experiencia. Pero Adorno, dando un giro a la revolución copernicana de Kant, sostenía que el objeto, y no el sujeto, era lo preminente: era la previa estructura históricamente desarrollada de la sociedad la que hacía que las cosas fuesen como eran, incluyendo las reificadas categorías de la conciencia kantiana. Como lo escribiera a Benjamin en 1935:

> El carácter fetichista de la mercancía no es un hecho de conciencia, sino dialéctico en el sentido eminente que produce conciencia.[36]

Adorno sostenía que el momento cognitivo autónomo y espontáneo residía en el rechazo a aceptar la resultante fetichización del pensamiento en la que el sujeto era desdoblado del objeto, el entendimiento de la materia. El sujeto debía salir de la caja de la subjetividad entregándose al objeto, *entrando en él* como había afirmado Benjamin en el *Trauerspiel*.[37] Esta "inmersión en la interioridad"[38] no conducía al redescubrimiento de si mismo del sujeto,[39] sino a un descubrimiento de la estructura social en una particular configuración. Allí donde Hegel, también argumentando en contra de Kant consideraba que la estructura de la realidad era en última instancia idéntica a la subjetividad racional, Adorno consideraba al objeto como simplemente no racional, aunque era comprensible racionalmente. Pero sólo una lógica dialéctica podía captar las contradicciones internas de los fenómenos que reproducían en el microcosmos la dinámica del contradictorio todo social.

Marx afirmaba en su crítica de la *Rechtsphilosophie* que la filosofía no era una "cuestión de lógica" (*Sache der Logik*) sino la "lógica de la cuestión" (*Logik der Sache*) y Adorno incorporó esta frase a su propio vocabulario. Sin embargo, alteró en realidad su

[36] Carta de Adorno a Benjamin, 7 de agosto de 1935, en Adorno, *Über Walter Benjamin*, p. 112.

[37] Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, ed. Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972), p. 17.

[38] Adorno, *Dialéctica negativa*, p. 25.

[39] "[Esta filosofía]. . . se abandonaría [a los objetos], en vez de utilizarlos como espejo en que reproducir su propia imagen, confundiéndola con lo concreto." (*Ibid.*, p. 22.)

significado, conectándolo con una tradición filosófica premarxista. En su conferencia inaugural escribió:

> Podemos ver aquí [en el propio programa de Adorno] un intento por restablecer aquel antiguo concepto de filosofía formulado por Bacon y discutido apasionadamente en la época de Leibniz, concepción que el idealismo ridiculizara como tontería: la del *ars inveniendi*.[40]

El término *ars inveniendi* estaba bien elegido: significaba literalmente el arte de encontrar algo, invención en el sentido, no de construir algo, sino de descubrirlo por vez primera. Pero, contra la pasividad receptiva y la postura observadora del sujeto positivista, "científico" a que había conducido históricamente la filosofía natural de Bacon, Adorno insistía: "El órganon de este *ars inveniendi*, sin embargo, es la fantasía."[41] En lugar de tomar la realidad tal como estaba dada inmediatamente (y ser tomado por ella), la "fantasía" del sujeto disponía activamente sus elementos, ubicándolos en relaciones diversas hasta que cristalizaran en una que hiciera que su verdad fuese cognitivamente accesible. Incluso cuando el sujeto "entraba dentro" del objeto, no era trabado por él, sino que mantenía la distancia necesaria para la actividad crítica.[42] Y al mismo tiempo, aquello que diferenciaba esta fantasía de la pura lucubración de sueños, era su adhesión estricta a los hechos. Era

> una fantasía exacta; fantasía que permanece estrictamente dentro del material que las ciencias le presentan, y que lo trasciende sólo en los más pequeños aspectos de su disposición: aspectos que la propia fantasía debe originalmente generar.[43]

[40] Adorno, "Die Aktualität der Philosophie (1939), *GS* 1, pp. 341-342.

[41] *Ibid.*, p. 342. El término "fantasía" había sido revitalizado recientemente dentro del lenguaje filosófico por Husserl, cuyo método fenomenológico otorgaba a los objetos de la "fantasía" (sirenas y unicornios) la misma dignidad filosófica que a los fenómenos empíricos. El significado de Adorno era bastante diferente. En realidad, afirmaba que aun la ficción no podía poner entre paréntesis la realidad empírica. En su crítica a Husserl escribió: "El material de toda fantasía está ligado a la experiencia; de allí... el carácter ilusorio de la fantasía como ficción... no existe fantasía pura; es en sí una ficción y en realidad una ficción falsa, es decir aquella que no puede reconocer la referencia fundamental del pensamiento respecto a lo fáctico." (Theodor W. Adorno, Husserl ms., 1934-1937, Frankfurt am Main, legado de Adorno, p. 122.)

[42] La tendencia de Benjamin a permitir que el sujeto filosófico se hundiera tan totalmente dentro del objeto hasta el punto de desaparecer, llegó a ser una cuestión central en su polémica intelectual con Adorno durante la década de los treinta (ver caps. 9 y 10).

[43] Adorno, "Die Aktualität der Philosophie" (1931), *GS* 1, p. 341. Un año antes Benjamin había escrito una crítica en la que yuxtaponía los con-

"Exacta fantasía" era entonces un concepto dialéctico que reconocía la mediación mutua de sujeto y objeto sin permitir que ninguno obtuviera ventaja sobre el otro. No era imaginación en el sentido de proyección subjetiva más allá del mundo existente, ya hacia el pasado[44] o hacia el futuro,[45] seguía siendo "inmanente" a los fenómenos materiales, cuya facticidad actuaba como control del pensamiento. La "exacta fantasía" era científica en su rechazo a "salirse del perímetro de los elementos".[46] Pero como el arte, reacomodaba los elementos de la experiencia, las "enigmáticas figuras de la existencia empírica"[47] hasta que éstas se abrían a la comprensión cognoscitiva. Fue este reordenamiento interpretativo lo que arrojaba luz sobre lo que Adorno quería significar con "la lógica de la cuestión". El sujeto se entregaba a los objetos, pero no los dejaba intactos. En lugar de la mera duplicación en el pensamiento, éstos se transformaban al interior de la representación verbal.

En su *Trauerspiel,* Benjamin había diferenciado entre conocimiento (en el sentido de datos recolectados) y la experiencia filosófica de la verdad:

> El conocimiento es una adquisición... En él existe el carácter de propiedad. La presentación es secundaria a su posesión. No existe desde el comienzo como algo que se presenta a sí mismo. Esto es en cambio lo que ocurre precisamente con la verdad.[48]

ceptos de "exactitud" y "fantasía". (Ver Benjamin, "Ein Jakobiner von heute" [1950], *Gesammelte Schriften,* III, p. 260). El término *exakte Fantasie* también aparece en *Dialéctica negativa,* p. 52 y *passim.*

[44] Cf. Dilthey, quien describía el papel de sujeto como alguien que necesitaba de la "imaginación" (*Vorstellen*) para poder interpretar los fenómenos culturales, reviviendo la experiencia humana que éstos habían registrado. En contraste a la idea de Adorno de la experiencia interpretativa (*Erfahrung*) como transformación mimética del objeto no idéntico, la vivencia (*Erlebnis*) se basaba en la premisa de la identidad intersubjetiva, es decir la capacidad de ponerse en los zapatos del otro.

[45] Cf. uno de los pocos pasajes de los escritos de Horkheimer donde la palabra "fantasía" aparece con un significado muy diferente: "Este pensar [la Teoría Crítica] tiene algo en común con la fantasía, a saber: que una imagen de futuro, que surge por cierto desde la más profunda comprensión del presente, determina pensamientos y acciones, aun en los períodos en que la marcha de las cosas parece descartarla y dar fundamento a cualquier doctrina antes que a la creencia en su cumplimiento. Pero no es propio de este pensar lo arbitrario y lo sospechosamente independiente, sino la tenacidad de la fantasía." Fantasía aquí era la tozudez del moralista, su poder crítico de rechazar lo dado y de imaginar que las cosas podrían y deberían ser diferentes. (Max Horkheimer, "Teoría tradicional y teoría crítica" [1937], *Teoría crítica,* p. 251.)

[46] Adorno, "Die Aktualität der Philosophie", *GS* 1, p. 342.

[47] *Ibid.,* p. 354.

[48] Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels,* p. 10.

En términos marxistas, el conocimiento como "posesión" era una mercancía (el medio del lenguaje podría verse como el carro que lo transportaba al mercado, donde el "intercambio" de ideas era simplemente la trasmisión de la información). Pero la filosofía, según Benjamin, era revelación, *la presentación de la verdad,* y aquí el lenguaje no transportaba, sino *transformaba* los objetos de materia en palabras. En sí, los objetos eran mudos. Necesitaban ser "traídos al discurso" por la exacta fantasía del sujeto que expresaba su lógica interna en una traducción verbal. El lenguaje expresaba la "lógica de la materia" en una nueva modalidad.

En conexión con este punto aparecía en los escritos de Adorno la palabra "mímesis", y aquí también era manifiesta su deuda para con Bejamin. La experiencia de Benjamin al traducir a Proust y a Baudelaire[49] era paralela a la preocupación anterior de Adorno respecto de la reproducción musical.[50] Ambas eran actividades miméticas.

La traducción literaria y la ejecución musical no copiaban simplemente el original, mantenían el "aura" del original *transformándolo*, para que su verdad pudiese precisamente ser preservada.[51] Mimetizar el original en una nueva modalidad requería entonces de la "exacta fantasía". Como ha analizado Tiedemann en el caso de Benjamin, la traducción proporcionaba el modelo para su teoría de la verdad porque era "simultáneamente recepción y espontaneidad: el traductor requiere del modelo, el original, y su tarea es producir una nueva versión".[52]

[49] Walter Benjamin, "The task of the translator" (1923), *Illuminations*, ed. e introd. Hannah Arendt, trad. Harry Zohn (Nueva York: Schocken Books, 1969), pp. 69-82. Adorno comentó que había leído este ensayo, introducción a la traducción de Baudelaire, incluso antes de su publicación, y sin lugar a dudas influyó su modo de pensar en relación a la reproducción musical. (Adorno, *Über Walter Benjamin*, p. 68.)

[50] Theodor W. Adorno, notas acerca de la *Reproduktionstheorie*, 3 vols., inédito, Frankfurt am Main, legado de Adorno.

[51] En 1936 Adorno escribió que, en la era actual, la reproducción tecnológica de las obras de arte (a través de películas, discos, etc.) había despojado al arte de su "aura' y lo había transformado en un arma política. Adorno consideró, con razón, esta afirmación de Benjamin, como una traición a su posición común anterior. (Ver Benjamin, "The Work of Art in the Age of Technical Reproduction", *Illuminations* pp. 217-251; cf. carta de Adorno a Benjamin, 18 de marzo de 1936, *Über Walter Benjamin*, pp. 126-134.)

[52] Rolf Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, introd. Theodor W. Adorno (vol. 16 del Institut für Sozialforschung, *Frankfurter Beiträge zur Soziologie*, ed. Theodor W. Adorno y Walter Dirks; Frankfurt am Main, Europäische Verlagsanstalt, 1965), p. 32.

Escribe Jay que con el primer estudio en colaboración de Adorno y Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung* (1947), "la Escuela de Frankfurt introduce en su vocabulario un término nuevo: mímesis,[53] (podría haber sido nuevo para la "Escuela" de Frankfurt, pero no para Adorno). Jay sugiere una conexión entre el uso del término y su aparición en los escritos sociológicos y psicológicos del siglo XIX.[54] Adorno documenta su relación con una tradición mucho más antigua: la propia *Dialektik der Aufklärung* explica que mímesis tiene su origen en la magia primitiva, en la imitación de la naturaleza por el chamán.[55] Al desintegrarse la magia, la mímesis sobrevivió como un principio de representación artística.[56] Desde Platón y Aristóteles, el concepto de mímesis estuvo ligado integralmente a la historia de la filosofía estética y, como notara Benjamin en sus primeros escritos, incluso su forma primitiva, chamánica, ha sido preservada en el desarrollo ontogenético: "el niño imita no sólo al tendero o al maestro, sino al molino o al tren también".[57] Benjamin veía en el desarrollo del lenguaje un nivel más avanzado de esta capacidad: las palabras imitaban a la naturaleza en una "correspondencia no representacional" (*unsinnliche Ähnlichkeiten*).[58] Consideraba esta capacidad como uno de los talentos humanos más elevados, y consideraba a la mimesis como "momento ineluctable en el proceso cognitivo".[59]

El carácter transformacional del momento mimético en el método teórico de Adorno debe ser tomado muy literalmente. La "lógica interna" de los objetos (música de jazz, una butaca de teatro) se transformaba en palabra, e inversamente, las palabras (de una canción popular, de un texto de Kierkegaard) eran transformadas en "imágenes".[60] A diferencia de la mera duplicación del mundo "dado", perspectiva de la teoría burguesa, la fantasía exacta efectuaba una metamorfosis que, a pesar de toda su iluminada racio-

[53] Martin Jay, *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute for Social Research, 1923-1950* (Boston: Little, Brown, 1973), p. 269.

[54] *Ibid.* Jay menciona específicamente su utilización por Tarde, Le Bon y Freud.

[55] Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, trad. John Cumming (Nueva York: Herder and Herder, 1972), p. 9.

[56] *Ibid.*, pp. 18-19. A causa de su "aura": "La obra de arte aún tiene algo en común con el encantamiento" (p. 19).

[57] Walter Benjamin, "Über das mimetische Vermögen" (s. f.), *Schriften*, 2 vols., ed. Theodor W. y Gretel Adorno (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955), vol. 1, p. 507.

[58] *Ibid.*

[59] Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, p. 125.

[60] Véase *infra*, pp. 213 *ss.*

nalidad, conservaba una cierta imagen de truco de magia. No es casual que Adorno pudiera imaginar a su amigo Benjamin con un bonete de mago.[61]

La transformación mimética puede ser vista como la reversión de la subjetividad kantiana. La creatividad de esta última residía en la capacidad del sujeto de proyectar en la experiencia sus propias formas y categorías *a priori*, absorbiendo dentro de sí el objeto. Pero el sujeto de Adorno deja la iniciativa al objeto; forma al objeto sólo en el sentido de *transformarlo* en una nueva modalidad. El lenguaje de la expresión filosófica no era entonces ni intención subjetiva ni un objeto a manipular, sino "una tercera cosa", expresaba la verdad a través de configuraciones, "como una unidad de concepto y materia dialécticamente imbricada y explicativamente indescifrable".[62] La verdad como representación lingüística mimética suponía llamar a las cosas por sus nombres correctos.

EL NOMBRE

En el pensamiento de Benjamin la noción del "nombre" jugaba un papel fundamental, y su inspiración original era más mística que marxista.[63] Sus escritos primeros interpretaban la historia del Génesis como la fuente del poblema del conocimiento: Dios hizo ser al mundo con su Verbo; al crear al hombre a su imagen le dio el poder de la palabra.[64] Como nombrador de las criaturas de Dios, Adán y no Platón fue el padre de la filosofía.[65] Pero el lenguaje del paraíso fue herido por la Caída, y el balbuceo del lenguaje humano, en el que las palabras *tendían* a los objetos,[66] no pudo recapturar el conocimiento de lo particular encerrado en el nombre. Las palabras perdieron su adecuación con el con-

[61] Adorno, "Einleitung zu Benjamins 'Schriften'" (1955), *Über Walter Benjamin,* p. 34.

[62] Theodor W. Adorno, "Thesen über die Sprache des Philosophen" (s. f., pero evidentemente escrito a principios de los años treinta), *GS* 1, p. 369.

[63] Adorno escribió: "el filósofo lingüístico educado en la cábala... considera [la unidad subjetiva] mero garrapato sustitutivo del nombre. Esto establece el lazo de unión entre su fase materialista y su fase teológica". (Adorno, "Caracterización de Walter Benjamin" [1950], *Crítica cultural y sociedad,* trad. M. Sacristán [Barcelona, Ariel, 1969], p. 123.)

[64] Benjamin, "Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen" (1916), *Schriften,* vol. 2, p. 410.

[65] Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels,* p. 19.

[66] Cf. *ibid.,* p. 18.

tenido.[67] Aunque aun antes de la Caída, la naturaleza, a diferencia del hombre, era muda:

> Ahora comienza su otra mudez... a una verdad metafísica que toda naturaleza comenzaría a lamentarse si se le otorgara el lenguaje... Y allí donde sólo las plantas murmuran, se escucha el sonido de un lamento. La naturaleza gime a causa de su mudez.[68]

Este tema apareció más tarde también en los escritos de Adorno, pero transformado dentro de un marco marxista. La frase "el lenguaje refleja el anhelo de los oprimidos y el sufrimiento de la naturaleza"[69] y la invocación "la necesidad de dejar su elocuencia al dolor es la condición de toda verdad"[70] eran secularizaciones del mito del Génesis: el origen del sufrimiento de la naturaleza ya no se interpretaba en términos de la Caída del Hombre, sino en términos del surgimiento de la opresión de clase.[71] En la sociedad burguesa avanzada, las palabras se habían transformado en fetiches, indiferentes a los objetos que significaban: "Es signo de toda la reificación resultante de la conciencia idealista el hecho de que las cosas puedan ser nombradas arbitrariamente..."[72] El nombre verdadero, en contraste, era mimético porque exigía precisión de referentes: la representación verbal del fenómeno se somete a la particularidad de las cosas, formando una configuración única.

En tanto configuraciones *críticas*, las construcciones de la fantasía exacta de Adorno eran polémicas. Intentaban romper el hechizo de la segunda naturaleza y liquidar la conciencia reifi-

[67] *Ibid.* Cf. "entre las palabras y lo que conjuran se abre un vacío". (Adorno, *Dialéctica negativa,* p. 58.)

[68] Benjamin, "Über Sprache überhaupt..." (1916), *Schriften,* vol. 2, p. 417. "El eje central de la teoría del lenguaje de Benjamin surge de su oposición al procedimiento tradicional de hacer depender al fenómeno del sujeto, adhiriendo a él signos arbitrarios, o de obligar a los que hablan a identificarse miméticamente con los objetos. Así como 'todas las grandes obras' de la literatura contienen 'entre líneas su virtual traducción' [Benjamin, "La tarea de traductor"] a otros idiomas, así el nombre de los fenómenos está virtualmente contenido en su interior. Por lo tanto ...[la teoría del lenguaje de Benjamin es] una teoría de la traducción." (Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins,* p. 32.)

[69] Max Horkheimer, *Eclipse of Reason* (Nueva York, Oxford University Press, 1947), p. 179. El lenguaje y la idea de este pasaje son más característicos de Adorno que de Horkheimer.

[70] Adorno, *Dialéctica negativa,* p. 26.

[71] Con una inspiración similar, Ernst Bloch había escrito en *Geist der Utopie* (1923): "Millones de proletarios todavía no han dicho su palabra." (Bloch, *Geist der Utopie,* p. 318.)

[72] Adorno, "Thesen über die Sprache des Philosophen", *GS* 1, p. 367.

cada. En ese sentido, Marx había proporcionado un modelo en *El capital,* al llamar a las mercancías por su nombre y por lo tanto disolver su carácter místico.[73] Adorno consideraba que la esencia del arte era proveer una función similar. En 1930 elogió la obra de Brecht *Mahagonny* porque desgarraba los conceptos reificados y *nombraba* la verdad social:

Es aquella [verdad] de la violencia como origen del orden presente, y de la ambivalencia en la que orden y violencia se yerguen uno opuesto a la otra. La esencia de la violencia mítica y de la ley mítica están exaltadas en *Mahagonny*. Brecht nombra su paradójica simultaneidad.[74]

En Benjamin la noción del "nombre" no era sólo polémica. Retenía aún, después de su acercamiento al marxismo, trazos de su origen teológico: utopía, el retorno del Paraíso perdido, implicaba el restablecimiento del lenguaje divino de los nombres. El interés de Benjamin en la forma artística del drama trágico barroco, o en los aparentemente insignificantes detalles históricos que reviven en su *Passagenarbeit,* reflejaban la esperanza de rescatar los fenómenos de su extinción temporal, redimiéndolos al interior del nombre. Esta noción de una redención profana de las cosas en su particularidad era un tema constante en los escritos de Benjamin, uno de los cuales, según su crítico más reconocido, "enlaza su fase metafísica anterior con su pensamiento marxista posterior".[75] Como recordaba Adorno:

Al igual que su pensamiento intenta sustraerse, con renovados esfuerzos y puntos de partida, al pensamiento clasificatorio, así también es para él el nombre de las cosas y de los hombres el prototipo de toda esperanza: su reflexión intenta reconstruir ese nombre.[76]

Resultaba cuestionable en qué medida el polémico procedimiento negado de "nombrar" las cosas era compatible con el uso del lenguaje para rescatar el fenómeno.[77] Durante su disputa con

[73] Karl Marx, *Das Kapital.* Cf. también: "Marx finalmente designa en forma explícita el interés privado como el más intenso de los impulsos. . ." (Bloch, *Geist der Utopie,* p. 322.)

[74] Theodor W. Adorno, "Mahagonny" (1930), *Moments musicaux* (Frankfurt Main, ed. Suhrkamp, 1964), pp. 132-133.

[75] Rolf Tiedemann, "Nachwort", en Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus,* ed. Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1969), p. 169.

[76] Adorno (1950), *Crítica cultural y sociedad,* p. 116.

[77] Benjamin era consciente de las incompatibilidades. Al escribirle a Adorno respecto de su *Versuch über Wagner,* apuntaba que la concepción básica del estudio era polémica, pero que el concepto de redimir a Wagner a través de la crítica era problemático: "La redención es una forma cíclica,

Benjamin en la década de 1930, Adorno criticó el tema de la redención por su tendencia a deslizarse en una teología positiva.[78] Pero Adorno reintegró a su teoría las ideas de Benjamin después de la muerte de éste en 1940, y los utópicos elementos de mímesis —la idea de redención y la imagen de la utopía como la restitución del lenguaje de los nombres— comenzaron a emerger en sus propios escritos en relación con el nuevo concepto de "reconciliación" (*Versöhnung*).[79]

En verdad, el futuro utópico no podía ser definido afirmativamente. Sin embargo, el proceso cognitivo aseguraba que el futuro podía ser, y era, la ausencia de dominación y violencia que la restauración mimética del "nombre" prometía en el nivel cognitivo, lo que más atraía a Adorno. El "nombre" prestaba atención a la no identidad del objeto identificándolo como particular y único, imitaba a la naturaleza mientras que el concepto la subordinaba.[80] Si Benjamin había lamentado el desfasaje del lenguaje

la polémica es progresiva." (Carta de Benjamin a Adorno, 19 de junio de 1938, legado de Adorno.)

[78] Un interesante intento anterior de Adorno de traducir la noción del nombre a un contexto marxista se encuentra en su breve trabajo "Notiz über Namen", que apareciera en la *Frankfurter Zeitung* del 7 de agosto de 1930. Adorno señalaba aquí la distinción de clase que gobernaba la relación del individuo con su nombre y las condiciones sociales que se expresaban al interior de los propios nombres. (Frankfurt am Main, legado de Adorno.)

[79] Cf. en *Eclipse of Reason* un pasaje que nuevamente suena más a Adorno que a Horkheimer: "La transformación de este impulso [mimético] en un medio universal de lenguaje antes que en una acción destructiva significa que las energías potencialmente nihilistas [¿el lado polémico del "nombrar las cosas"?] trabajan por la reconciliación." (Horkheimer, *Eclipse of Reason,* p. 179.)

[80] Cf. Adorno y Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment,* pp. 11 *ss.* En *Dialéctica negativa,* Adorno sintetizaba esta noción: "El ideal de una mayor diferenciación y matización... el conocimiento nunca olvidó por completo... Diferenciación es la experiencia del objeto convertida en forma subjetiva de reacción. Su postulado es la posibilidad de tal experiencia, y en él se refugia la componente mimética del conocimiento: la afinidad de cognoscente y conocido. Por eso, aunque el conjunto del proceso de la Ilustración vaya cuarteando poco a poco esta componente, nunca la elimina del todo, al menos en cuanto quiere conservarse a sí mismo. Incluso en la concepción de un conocimiento racional ajeno a toda afinidad pervive el tanteo tras esa concordancia, que en otro tiempo fue indiscutible para la ilusión de la magia. La desaparición absoluta de este factor haría simplemente incomprensible la posibilidad de que el sujeto conociera el objeto, la pura racionalidad se convertiría en irracional. Por otra parte, la componente mimética se funde a su vez en el proceso de su secularización con la racional. Este proceso se resume con la palabra diferenciación." (Adorno, *Dialéctica negativa,* pp. 50-51.)

humano en comparación con el nombre paradisíaco, Adorno estaba de acuerdo, aunque, coherente con su propia teología "negativa", sostenía que la no identidad implícita en ese desfasaje era necesaria para mantener la tensión crítica entre sujeto y objeto, de la cual dependía la esperanza de utopía:[81]

> ...ni siquiera un esfuerzo extremo... puede lograr que esas palabras dejen de ser conceptos. Su precisión es un sucedáneo de la misma cosa y ésta nunca llega a hacerse del todo presente; entre las palabras y lo que conjuran se abre un vacío.[82]

Las palabras como conceptos jamás podrían ser suficientemente particulares. Sin embargo la filosofía no podría trabajar sin el momento conceptual. De allí que la representación filosófica de la verdad descanse en racimos de conceptos, en continuas combinaciones y arreglos de palabras. Adorno denominaba a estas estructuras de racimos "constelaciones":

> Lo que hay de determinable en la deficiencia de todos los conceptos obliga a recurrir a otros, y así brotan esas constelaciones que son las únicas en poseer algo de la esperanza que encierra el nombre.[83]

CONSTELACIONES

El concepto de "fantasía exacta" fue diseñado para evitar las posiciones no dialécticas del idealismo subjetivo por una parte, y del materialismo "vulgar", por otra: adhesión estricta al material, garantizando la prioridad de los objetos; pero disposición activa de sus elementos, articulación verbal de su lógica interna, experiencia filosófica rescatada desde la simple duplicación de lo dado. Pero este programa era más fácil de plantear que de realizar. El problema era mantener "exactamente" el objeto sin copiarlo, y cómo disponer y transformar sus elementos a través de la "fantasía" sin recurrir a la ficción.

En su discurso de 1931 Adorno describió a la tarea de la filosofía como la construcción de "constelaciones cambiantes", depu-

[81] "A este [nombre] se acerca el lenguaje filosófico negándolo. Tal negación critica en las palabras su pretensión de verdad inmediata, que es casi siempre la ideología de una identidad positiva, real entre palabra y cosa" (Adorno, *Dialéctica negativa,* p. 58.) Esta afirmación era una crítica explícita de Benjamin, quien según Adorno había llegado a depender mucho del poder cognitivo del "nombre".

[82] *Ibid.*

[83] *Ibid.*

rando a este término de sus connotaciones astrológicas [84] Benjamin había generado el uso filosófico del término, incluso argumentando que la propia astrología había sido un progreso en relación a la magia primitiva; sostenía que era un punto nodal en el desarrollo de la habilidad mimética humana, ya que, como el lenguaje, su principio era la "similitud no representacional".[85] Las "constelaciones" eran una imagen central en la teoría del conocimiento esbozada por Benjamin en el capítulo inicial de su estudio sobre el *Trauerspiel.*[86] Una vez más, a pesar de que este ensayo no era marxista (e incluso no hegeliano), proporcionaba la clave para explicar por qué la construcción de "constelaciones" debía ser definida como la tarea de una filosofía "materialista" y "dialéctica".

Benjamin comenzó su estudio de la tragedia barroca alemana con un ensayo que, fusionando elementos de Kant y de Platón, buscaba articular la experiencia filosófica de la verdad. Ya en 1918 había diseñado la dirección de esta teoría, en la por entonces inédita pieza "Acerca del programa de la filosofía venidera" (*Über das Programm der kommenden Philosophie*). Aquí Benjamin alababa a Kant por ser el único filósofo desde Platón implicado en la justificación del conocimiento; sin embargo, criticaba la naturaleza limitada del concepto de experiencia en Kant; su "ceguera histórica y religiosa",[87] y de allí su inadecuación al ser confrontado con la transitoriedad de los fenómenos, por un lado, y su verdad "religiosa" o nouménica, por el otro. Expuesto, a través de Scholem, a la idea mística de experimentar la materia como revelación, y afirmando "la virtual unidad de religión y filo-

[84] En su discurso Adorno manifestó ciertas reservas acerca del término, sugiriendo una "expresión menos astrológica y más común desde el punto de vista científico: ... proposiciones de prueba [*Versuchsanordnungen*]..." El término en realidad provenía de la teoría del teatro épico de Brecht. (Adorno, "Die Aktualität der Philosophie" (1931), *GS* 1, p. 335.) Sin embargo la palabra *Konstellation* sigue apareciendo en sus escritos, inclusive en sus más importantes trabajos posteriores (*Dialéctica negativa* pp. 165-166 y *passim*) y ello a pesar de su propio estudio crítico de los horóscopos y la astrología como parte de la "industria de la cultura" (Cf. Theodor W. Adorno, "Superstición de segunda mano" [1952-1953], en Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *Sociologica,* trad. V. Sánchez [Madrid, Taurus, 1966], pp. 149-173).

[85] Benjamin, "Über das mimetische Vermögen" (s. f.), *Schriften,* vol. 1, p. 508.

[86] Walter Benjamin, "Über das Programm der kommenden Philosophie" (1918), *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze,* epílogo de Herbert Marcuse (Frankfurt am Main, ed. Suhrkamp, 1965), p. 10.

[87] La palabra "constelación" aparece ocasionalmente en los ensayos de Horkheimer (*Teoría crítica*), pero referida a racimos de elementos de la realidad, más que en la estructura de su interpretación.

sofía",[88] creía que esta inadecuación podía corregirse "en el ámbito del sistema kantiano",[89] y esto era precisamente lo que intentaba en el primer capítulo ("Erkenntniskritische Vorrede") del estudio sobre el *Trauerspiel*. En una notable inversión del platonismo, Benjamin presentaba una teoría de las "ideas", a la que refería como a "constelaciones", que resultaba compatible con el empirismo kantiano. La teoría era abstrusa, y ciertos aspectos estaban ligados a un misticismo religioso que Adorno jamás incorporó;[90] sin embargo algunos otros aspectos no pueden de hecho ignorarse si se pretende comprender correctamente la teoría de Adorno. A riesgo de una sobresimplificación, y plenamente conscientes de las dificultades del texto,[91] debemos intentar hacer una interpretación de la teoría de las ideas contenidas en el *Trauerspiel* de Benjamin.

El ensayo distinguía entre el concepto kantiano de experiencia en tanto "conocimiento" (*Erkenntnis*), cuyo método cognoscitivo era el adecuado para la ciencia, y aquello que denominaba "experiencia" (*Erfahrung*) filosófica, que se refería a la revelación de la verdad. En el primer caso, el sujeto constituía el mundo de acuerdo con sus propias estructuras conceptuales, en el segundo caso, el sujeto constituía "ideas" cuya estructura era objetiva, determinada por los propios fenómenos particulares, por las "afinidades electivas" de sus elementos, para usar el término de Goethe;[92] en el lenguaje de Adorno, por su "lógica interna". El conocimiento kantiano era "posesión";[93] imponía el desunir la realidad de modo de poder subsumirla bajo los conceptos que "surgían de la espontaneidad del entendimiento".[94] Pero la experiencia filosófica era la "representación de las ideas" (*Darstellung der Ideen*)[95] a partir de la realidad empírica misma. Y sin embargo, también

[88] Benjamin, Über das Programm der kommenden Philosophie", p. 10.

[89] *Ibid.*, p. 23.

[90] Había incluso algunas afirmaciones cuya ambivalencia fue origen de la controversia entre ambos durante la década de 1930.

[91] Steiner ha escrito respecto del capítulo del *Trauerspiel*: "La *Erkenntniskritische Vorrede* preliminar (una fórmula casi intraducible) es notoria por ser uno de los textos más opacos y recargados de todo el pensamiento europeo." (George Steiner, "The Uncommon Reader", *Times Literary Supplement*, 25 de octubre de 1974, p. 1198.)

[92] Benjamin había escrito un estudio crítico sobre la novela de Goethe *Afinidades electivas*, en 1924 (cf. Walter Benjamin, "Goethes Wahlverwandtschaften", *Schriften*, vol. 1, pp. 55-140).

[93] Véase p. 188.

[94] Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, p. 11.

[95] *Ibid.*, p. 10.

aquí los conceptos jugaban un papel, como mediadores entre los fenómenos empíricamente dados y sus ideas:

> Los fenómenos, sin embargo, no entran en su totalidad en el reino de las ideas, no en su bruta existencia empírica, mezclada como está con la mera apariencia [*Schein*], sino que son redimidos sólo en sus elementos... En esta partición de ellos, los fenómenos están bajo los conceptos. Son los conceptos los que desenmarañan los fenómenos en sus elementos.[96]

El sujeto conceptualizador actuaba como mediador disponiendo los elementos fenoménicos (o quizá, más correctamente, proporcionando el medio lingüístico a través del cual esta disposición era trasmitida), de modo que las relaciones entre ellos se tornaran visibles para el intelecto, para formar una "idea" que pudiera ser mentalmente percibida. Era el destino de los fenómenos en las manos del concepto, más que la conceptualización *per se*, lo que marcaba la diferencia crucial entre el conocimiento cognitivo y la representación filosófica de la verdad.[97] El primero se realizaba por medio de la abstracción: lo particular entraba en el concepto y desaparecía. Pero en la representación de la verdad, los particulares, aunque conceptualmente mediados, remergían en la idea, o más precisamente, *se transformaban* en idea en la disposición conceptual de sus elementos.[98] El papel del sujeto,[99] extraer

[96] *Ibid.*, p. 15.

[97] En la teoría del *Trauerspiel* de Benjamin, conocimiento y verdad, al igual que concepto e idea, aunque no idénticos, tampoco estaban totalmente separados. Como apunta Tiedemann: "la verdad retiene un carácter lógico, es comprensible sólo en tanto 'conocimiento'..." (Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, p. 22.)

[98] Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, p. 15.

[99] El capítulo parece ser ambiguo en cuanto al papel del sujeto. Por una parte, sostiene que la idea es algo "pre-dado" (*ein Vorgegebenes*) que se presenta a la mirada contemplativa, una noción husserliana (y también mística), que implica que el sujeto no es tanto el constructor de las ideas, sino su descubridor. (Estas manifestaciones de una tendencia positiva y no dialéctica en la teoría de Benjamin fueron un punto de disputa entre él y Adorno en la década de 1930.) Por otra parte, dejó claro que las ideas pre-dadas no eran idénticas al fenómeno en su forma empírica —"Las ideas no están dadas en el mundo de los fenómenos" (p. 17)— y que era necesaria la conceptualización que descompusiera los fenómenos en sus elementos antes que éstos llegaran a ser representados como ideas. La ambigüedad en el significado de Benjamin disminuye si se toma en cuenta que para él, el "concepto" era virtualmente sinónimo del "nombre", es decir, no generalizaba sino que articulaba la particularidad concreta del objeto, y *transformaba* el objeto al mismo tiempo, traduciéndolo en palabras. Como señaló Tiedemann, la existencia de las ideas dependía de su representación filosófica, verbal, de parte del sujeto: "La verdad sólo llega a ser en su construcción." (Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter*

conexiones entre los elementos fenoménicos, no era del todo diferente del astrólogo, quien percibía figuras en los cielos: "Las ideas se relacionan a los fenómenos, como las constelaciones a las estrellas."[100]

Las ideas no eran nada más que los fenómenos empíricos, y al mismo tiempo, en tanto "constelaciones", eran algo más. Aquí era donde Platón y Kant convergían en la teoría de Benjamin, aquello que otorgaba a su teoría de las ideas una peculiaridad kantiana única. Porque si las ideas platónicas eran formas trascendentales absolutas cuya semejanza aparecía dentro de los objetos empíricos como pálido reflejo de su propia verdad eterna, Benjamin construía la forma absoluta a partir de los propios fragmentos empíricos. Los particulares más pequeños, los más transitorios eran la materia y sustancia de las ideas. Adorno escribió en un ensayo acerca de Benjamin:

> La crítica comprensión del último Nietzsche, según la cual la verdad no es idéntica con lo universal atemporal, sino que sólo lo histórico de la estructura de lo absoluto, es canon seguido por el procedimiento de Benjamin, aunque éste acaso no la conociera. El programa está formulado en una nota tomada para la fragmentaria obra principal, y según la cual "lo eterno, en todo caso, es más un *ruche* del vestido que una idea" [en el sentido tradicional platónico].[101]

En Platón, las ideas aparecían como verdad en el fenómeno. La teoría de Benjamin era una inversión de Platón: el fenómeno aparecía como verdad en las ideas, de modo que la "dignidad"[102] de los particulares transitorios se mantenía. Es más, éstos se inmortalizaban. Benjamin intentaba nada menos que su "redención" (*Rettung*, palabra intencionalmente religiosa), aprehendiendo sus elementos en la estructura de una idea como "constelación eterna".[103] Por lo tanto ambas cosas, "la redención del fenómeno

Benjamins, p. 22.) Además, en tanto no idénticas a lo "dado", las ideas eran antipositivistas y, en realidad, socialmente críticas: "Su existencia [*Sein*] cae junto con la negación de los productos históricos específicos, es una crítica de la realidad meramente existente [*des bloss Seienden*]" (*ibid.,* p. 33).

[100] Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels,* p. 16.

[101] Adorno, "Caracterización de Walter Benjamin", *Crítica cultural y sociedad,* p. 116.

[102] Cf. Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins,* p. 23.

[103] "Las ideas son constelaciones eternas y al aprehender los elementos en tales constelaciones, los fenómenos se dividen (vía conceptos) y se rediman al msimo tiempo." (Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels,* p. 16.)

y la representación de las ideas",[104] ocurrían simultáneamente.

Adorno estaba menos implicado en el destino de los fenómenos y más intrigado por la originalidad del método de Benjamin y su utilidad para su propio programa. Ya que, sin afirmar un dominio metafísico más allá de lo históricamente transitorio, por detrás o por encima de la existencia física, en algún ser ideal o nouménico, la teoría de Benjamin confrontaba la cuestión metafísica en relación a la verdad, a la esencia de la realidad, intentando leer su respuesta en los propios elementos empíricos. Para utilizar el lenguaje kantiano, el reino *fenoménico* estaba hecho para producir el conocimiento *nouménico* —precisamente aquello que Kant había creído imposible. Evitando los abismos del dogmatismo especulativo, pero también los del historicismo y positivismo, la teoría del *Trauerspiel* proporcionaba la base para nada menos que una metafísica no metafísica.[105] No cabe duda de que Adorno, metafísico en una era antimetafísica, estaría muy impactado por el capítulo del *Trauerspiel.*

Además, si bien los elementos místicos presentes en el *Trauerspiel* eran innegables, Benjamin (que había sido introducido al marxismo por Asja Lacis[106] antes de su publicación) era consciente de que el radicalismo de su teoría residía en su antiidealismo. Benjamin criticaba a los metafísicos constructores de sistemas (mencionaba específicamente a Platón, Leibniz y Hegel) por minusvaluar el reino empírico y por considerar a la verdad y al ser como absolutos no empíricos:

> Es común a todos estos intentos que mantengan su significado incluso cuando en realidad a menudo son elevados a un nivel superior cuando, en lugar de referirse al mundo empírico, se refieren al mundo de las ideas.[107]

A fines de la década de 1920, tanto Adorno como Benjamin[108] comenzaron a trabajar para desarrollar la teoría del *Trauerspiel* dentro de un contexto marxista, como una alternativa al idealismo burgués. La conferencia inaugural de Adorno documenta cla-

[104] *Ibid.*, p. 17.

[105] "La mirada que seculariza la metafísica es la que al interpretar el fenómeno descubre lo que es gracias a que percibe en él más de lo que meramente es." (Adorno, *Dialéctica negativa*, p. 36.)

[106] Véase *supra*, cap. 1.

[107] Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, p. 13.

[108] "El programa de la filosofía de Benjamin desde la época del *Trauerspiel* es la construcción antiidealista del mundo inteligible" (ese reino nouménico que Kant había apartado del mundo de la experiencia empírica). (Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, p. 23.)

ramente este intento.[109] Allí virtualmente identifica al materialismo con la construcción de ideas como constelaciones:

La interpretación de lo inintencional a través de la yuxtaposición de elementos aislados por el análisis y la iluminación de la realidad por el poder de dicha interpretación; éste es el programa de todo conocimiento genuinamente materialista. . .[110]

Adorno podía apreciar que el método del *Trauerspiel* era "inmanente" no sólo en su rechazo a transcender el reino de los elementos fenoménicos (y de allí su "exactitud") sino también en su relación dialéctica con la historia de la filosofía. Porque su originalidad no se lograba ignorando el pasado, sino transformando conceptos tradicionales, invirtiendo dialécticamente sus relaciones y desafiando las consignas de la "segunda naturaleza". Cuando Benjamin trataba como absolutos a los elementos fenoménicos, mientras que consideraba a las ideas, y por lo tanto a la verdad, como históricamente específicas y cambiantes, estaba invirtiendo la concepción platónica largamente establecida; cuando utilizaba la realidad empírica para construir una metafísica, fusionaba el reino empírico y el "inteligible", que Kant había visto como inalterablemente opuestos. En cuanto al término "constelación", lo había vuelto a la tierra, transformándolo de un concepto precientífico en una herramienta para la ilustración materialista. En contra de Heidegger, quien sentía que una reorientación radical de la filosofía permitía, incluso necesitaba, de un nuevo vocabulario filosófico, Benjamin argumentaba que "la introducción de nuevos términos" era un procedimiento "dudoso"; en cambio, el viejo lenguaje debía ser "renovado".[111] Que la filosofía no podía "comenzar del punto de partida" era, como hemos visto,[112] un punto cardinal de la conferencia inaugural de Adorno. Y en un ensayo inédito del mismo período, repetía la crítica de Benjamin:

El lenguaje de Heidegger toma vuelo desde la historia, sin embargo sin

[109] En el caso de Benjamin, la documentación precisa de este desarrollo es difícil, ya que su trabajo más significativo, el *Passagenarbeit*, que fuera iniciado a fines de la década de 1920 y que permaneció inconcluso en forma manuscrita en la época de su muerte en 1940, está en su mayor parte sin fecha.

[110] Adorno, "Die Aktualität. . ." p. 336.

[111] Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, p. 19.

[112] "Sólo una filosofía esencialmente no dialéctica, dirigida hacia una verdad ahistórica, podía suponer que los viejos problemas podían dejarse de lado con sólo olvidarlos, comenzando otra vez desde el principio." (Adorno, "Die Aktualität. . .", p. 339.)

de la realidad, sino interpretar la realidad inintencional en aquello que, por el poder de construir figuras, imágenes, a partir de los elementos aislados de la realidad, niega [*aufhebt*] cuestiones cuya exacta articulación es tarea del conocimiento.[125]

El conocimiento logrado a través de la investigación era ciencia, conceptualización de lo "dado" de modo de hacer posible su interpretación filosófica. Pero Adorno transformó la concepción original de Benjamin acerca de la interpretación filosófica "refuncionalizándola" con la ayuda de la teoría marxista: ahora la idea, la "esencia" de un fenómeno, era su contenido *social* históricamente específico. Como escribiera más tarde Adorno:

La teoría [marxiana] de la sociedad ha surgido de la filosofía, si bien, al mismo tiempo, trata de hacer funcionar al revés [*umfunktionieren*] las cuestiones que ésta plantea, determinando la sociedad como el sustrato que la filosofía tradicional llamaba entidades eternas o espíritu [*Geist*].[126]

[125] *Ibid.*, p. 335.

[126] Theodor W. Adorno, "La sociología y la investigación empírica" (1957), en T. W. Adorno y M. Horkheimer, *Sociologica* (Madrid: Taurus, 1966), p. 213.

6. EL MÉTODO EN ACCIÓN: LA CONSTRUCCIÓN DE CONSTELACIONES

PRINCIPIOS DE LA CONSTRUCCIÓN

Cada ensayo de Adorno articula una "idea" en el sentido benjaminiano de construir una constelación específica y concreta a partir de los elementos del fenómeno,[1] de manera que la realidad sociohistórica que constituye su verdad se torne físicamente visible en su interior. Que la "esencia" (*Wesen*) social emerja de la apariencia (*Schein*) de los fenómenos, suena dialéctico en el sentido hegeliano-marxista. Pero el significado otorgado por Adorno estaba en realidad más cerca de la noción fenomenológica de experiencia cognitiva desarrollada por Husserl, en la cual la esencia aparecía bajo la mirada del intelecto. Cuando Marx emprendió la tarea de "descifrar" el misterio de la mercancía, apuntó explícitamente que su verdadera naturaleza era "imperceptible", que no guardaba absolutamente ninguna conexión con sus cualidades físicas.[2] Y consecuentemente, para entenderlas era necesario analizar las relaciones y fuerzas de producción por detrás de las mercancías. Las interpretaciones de Adorno se referían sólo marginalmente a los determinantes económicos de la producción. Su esfuerzo central consistía en descubrir la verdad de la totalidad social (de la que podía tenerse en sí la experiencia) tal como *aparecía* literalmente dentro del objeto en una configuración particular.

Así como el fenómeno interpretado en cada caso por Adorno era diferente, también difería el proceso de construcción, "reagrupar" (*umgruppieren*)[3] los elementos era un intento continuamente renovado de retratar la esencia de la sociedad. Aunque el método de construcción de Adorno no podía ser divorciado de su apli-

[1] "...la función que la pregunta filosófica tradicional espera de las ideas suprahistóricas, plenas de significado simbólico es realizada por las ideas históricamente constituidas y no simbólicas". (Theodor W. Adorno, "Die Aktualität der Philosophie" [1931], *Gesammelte Schriften*, vol. 1: *Frühe philosophische Schriften*, ed. Rolf Tiedemann [Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1973], p. 337.)

[2] Karl Marx, *El capital*, vol. 1.

[3] Adorno, "Die Aktualität der Philosophie" (1931), *GS* 1, p. 342. Una vez más, el prefijo *um* implica la inversión dialéctica.

escapar a ésta... La terminología tradicional, no importa cuán gastada esté, debe preservarse, y las nuevas palabras de los filósofos surgen exclusivamente hoy del cambio en la configuración de las palabras que se erigen al interior de la historia, no inventando un nuevo lenguaje...[113]

Allí donde Adorno intentaba "redimir" elementos del pasado, lo hacía en el sentido dialéctico, como "superación" (*Aufhebung*), el conocido e intraducible término hegeliano que significaba a la vez "preservación" y "negación". En Adorno, la utilización del pasado filosófico en contra de sí mismo, su crítica inmanente de los conceptos tradicionales para forzar la liquidación de la tradición, era distinta del deseo teológico de Benjamin de la resurrección literal de los fenómenos a través del discurso, de su intento de rescatarlos, a través del nombre, del olvido histórico.[114] Cuando, en una carta de 1934, Adorno elogiaba el *Trauerspiel*, no lo hacía a causa de la resurrección del drama trágico alemán, sino porque "en el libro sobre el Barroco ha verdaderamente redimido a la inducción".[115] El método de Benjamin era en realidad inductivo en tanto no era la vieja inducción que, tal como apuntara explícitamente en el capítulo del *Trauerspiel*, construía conceptos generales a partir de fenómenos diversos más que construir lo general a partir de los particulares mismos. La inducción tradicional, como la deducción (su opuesto sólo aparente) asumiendo un "*continuum* seudológico"[116] entre lo particular y lo general, procedía por la clasificación y la sistematización, ambas incompatibles con el enfoque de Benjamin. En su teoría, cada "idea", cada construcción a partir de lo particular, era autosuficiente. En tanto "mónada", cada una contenía la totalidad, una "imagen del mundo", y cada una era diferente de cada otra idea.[117] Las constela-

[113] Adorno, "Thesen über die Sprache des Philosophen", *GS* 1, p. 368.

[114] En la conferencia inaugural el tema de la redención en Adorno carece de tal connotación teológica. Tomando una imagen de Heidegger (aunque invirtiendo su contexto), Adorno comparaba al filósofo con un gato ladrón que roba lo que puede del decadente edificio de la cultura burguesa: "Porque esta casa, esta enorme casa, declina desde hace tiempo desde sus cimientos, y amenaza con destruir no sólo todo lo que está dentro de ella, sino con provocar la desaparición de todo lo que se nutre de ella, mucho de lo cual es irremplazable. Si el gato ladrón roba estas cosas, cosas singulares, a menudo medio olvidadas, cumple una buena acción, en tanto sólo las rescata; difícilmente se aferra a ellas por mucho tiempo, ya que para él son de escaso valor." (Adorno, "Die Aktualität der Philosophie" [1931], *GS* 1, p. 340.)

[115] Carta de Adorno a Benjamin, 5 de diciembre de 1934, Frankfurt am Main, legado de Adorno.

[116] Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, p. 30.

[117] *Ibid.*, pp. 32-33. Cf. "Sólo una filosofía en forma de fragmentos rea-

ciones eran "discontinuas".[118] Como los átomos, como las células, como los sistemas solares,[119] cada una tenía su propio centro: sin jerarquías, estaban una junto a la otra "en perfecta independencia y en forma impar".[120] De aquí se seguía que al construir las ideas era continuamente necesario volver a los fenómenos mismos,[121] tanto más cuando las ideas no eran eternas sino constelaciones históricamente específicas. De allí la descripción filosófica "comenzar de nuevo con cada idea".[122] Esta aproximación fragmentaria satisfacía los requisitos técnicos de una filosofía en tanto "lógica de la desintegración", y determinaba la forma de la representación filosófica En 1931 Adorno escribió que el ensayo, el autosuficiente y no dogmático "intento" de extrapolar significaciones a partir del irrepetible particular detalle, necesitaba ser rehabilitado de su actual degradación como forma estética menor[123] y transformado en el medio para la nueva filosofía.

Cuando se discuten los orígenes basados en el *Trauerspiel* de la teoría de Adorno, es importante retener que para él "redención" significaba superación, no sólo el preservar elementos del pasado sino transformarlos a través de la negación. Porque si Benjamin tenía que cambiar el significado de la "inducción" para poder redimirla, Adorno tenía planes semejantes para redimir la teoría del *Trauerspiel.* Este hecho es una primera fuente de dificultades para interpretar el discurso de 1931 de Adorno, ya que utiliza un lenguaje idéntico al lenguaje cabalístico del *Trauerspiel* para expresar un contenido *no* idéntico: transformando la configuración de las palabras, Adorno traducía la teoría mística de Benjamin a una teoría "materialista", "dialéctica".

En su conferencia inaugural, Adorno efectuaba la misma distinción que Benjamin entre conocimiento como colección de datos y filosofía como representación de la verdad: "Dicho brevemente: la idea del conocimiento (*Wissenschaft*) es la investigación, la de la filosofía es la interpretación."[124] Continuaba:

La tarea de la filosofía no es buscar intenciones ocultas y manifiestas

lizaría de verdad las mónadas que el idealismo diseñó ilusoriamente." (Theodor W. Adorno, *Dialéctica negativa,* p. 36.)

[118] Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels,* p. 20.

[119] "Cada idea es un sol y se refiere a su propia naturaleza como cada sol se relaciona uno con otro." (*Ibid.,* p. 19.) La imagen sugiere la tradición mística del neoplatonismo.

[120] *Ibid.*

[121] *Ibid.,* pp. 8, 29.

[122] *Ibid.,* p. 26.

[123] Adorno, "Die Aktualität der Philosophie" (1931), *GS* 1, pp. 343-344.

[124] *Ibid.,* p. 334.

cación específica, es posible sin embargo discernir ciertos componentes y principios que gobiernan la conjunción de constelaciones. Adorno, como es comprensible, sólo dio ciertas pistas de esto en su programa filosófico,[4] pero sus trabajos durante la década de 1930 ponen en práctica su aplicación concreta. Si bien debemos evitar la sobresquematización, incompatible con el pensamiento de Adorno, al menos es posible clarificar los principios composicionales de su teoría, viéndolos en acción. En realidad, esto es necesario para que el uso idiosincrático de los términos de Adorno no adquiera un carácter fetichista propio.

Los "elementos" fenoménicos se presentan a sí mismos como componentes de los particulares concretos en las "enigmáticas figuras de aquello que existe".[5] Adorno se refería a ellos como "códigos" o "cifras" (*Chiffren*)[6] de la realidad social, que contenían la estructura social y psicológica burguesa en una abreviación monadológica, que requería de la interpretación filosófica para que su forma dada pudiera ser "descifrada" (*dechiffriert*). Los fenómenos particulares eran aparentemente insignificantes (el jazz, una canción popular), el evento pasajero (un concierto), los detalles fácilmente descuidados (un fragmento de texto filosófico, una transición musical). Los elementos de estos fenómenos, las "cifras", eran sus componentes estructurales —para el jazz el material específicamente musical, elementos técnicos de forma y ritmo, ejecución; para un concierto, la relación entre ejecutante y audiencia; para un texto las palabras individuales, frases, imágenes y su yuxtaposición. Los fenómenos requerían ser divididos; en primer lugar, sus componentes relevantes aislados y conceptualizados, y en este punto la filosofía dependía de las ciencias sociales y humanas, cuya tarea era investigar y analizar los datos empíricos para hacerlos accesibles al descifrar filosófico. El éxito de la filosofía dependía entonces de la adecuación de este proceso, a través del cual se desarrollaban las que Adorno llamaba "categorías llaves": "La filosofia interpretativa depende de la construcción de llaves con las cuales la realidad se abre. Pero el tamaño de las llaves está hecho especialmente para ordenar."[7] No cualquier llave funcionará: algunas eran demasiado grandes para la cerradura; otras demasiado pequeñas para abrirla.[8] Pero si el lenguaje de Adorno pare-

[4] "...precisamente como programa, en tanto general y completo, este programa no se permite..." (*ibid.*, p. 339).

[5] *Ibid.*, p. 334.

[6] *Ibid.* y *passim.*

[7] *Ibid.*, p. 340.

[8] "El viejo idealismo las elige demasiado grandes... [sus categorías on-

cía de cuento de hadas, el significado real del mensaje era claro: las llaves necesarias para "encender el poder iluminador de la filosofía"[9] no eran las categorías clasificatorias de la sociología burguesa (de, por ejemplo, un Karl Mannheim) sino las categorías críticas[10] de la teoría marxista: sus conceptos de clase,[11] ideología, y estructura de la mercancía (carácter fetichista, valor de cambio, reificación). Y, aunque las categorías psicoanalíticas no eran mencionadas como "llaves" en la conferencia de 1931, los escritos de Adorno en la década de 1930 (de manera cada vez más frecuente)[12] utilizaban críticamente los conceptos de Freud (debilidad del ego, ansiedad, carácter anal, sadomasoquismo) para iluminar los aspectos psicológicos de una sociedad basada en las clases y la estructura de la mercancía.

La utilización simultánea de categorías de Marx y de Freud era dialéctica en el sentido de que las categorías se afectaban mutuamente, resultando en la modificación de ambas. Demostraba así la particularidad sociohistórica de los fenómenos psicológicos,

tológicas, tales como "el hombre"], ni siquiera se acercan al ojo de la cerradura; el sociologismo filosófico puro las elige demasiado pequeñas [e.g. "grupos sociales"]; con seguridad, la llave penetra, pero la puerta no se abre." (*Ibid.*) En 1966 Adorno subrayó la necesidad de más de una clave: "El pensamiento teórico rodea en forma de constelación al concepto que quiere abrir, esperando que salte de golpe un poco como la cerradura de una refinada caja fuerte: no con una sola llave o un solo número, sino gracias a una combinación de números." (Adorno, *Dialéctica negativa*, p. 166.)

[9] Adorno, "Die Aktualität der Philosophie" (1931), *GS* 1, p. 336.

[10] Los conceptos críticos de Marx referían lo particular a la totalidad social más que abstraerlos de su contexto sociohistórico clasificándolos como un caso de lo general. La desradicalización de Mannheim del concepto marxiano de ideología en *Ideologie und Utopie* (1929) era un ejemplo del segundo caso.

[11] Se ha afirmado en este estudio que el concepto de proletariado no jugaba un rol sustancial en la teoría de Adorno (véase cap. 2), y que Adorno rechazaba la idea de que la lucha de clases pudiese darle a la historia un sentido similar al del progreso teleológico (cap. 3). Sólo en el sentido descripto anteriormente, es decir, como categoría sociológica que podía ser usada como herramienta interpretativa, incorporaba Adorno el concepto de clase a su teoría (e incluso aquí, era la burguesía, no el proletariado, el foco de su análisis). En la década de 1940, Adorno cuestionaba la adecuación del concepto de clase de Marx, y consideraba necesaria su reformulación. (Véase Adorno, "Reflexionen zur Klassentheorie" [1942], *Gesammelte Schriften*, vol. 8: *Soziologische Schriften* I, ed. Rolf Tiedemann [Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1972], pp. 373-391.)

[12] Aquí Adorno utilizaba la investigación sociopsicoanalítica del Institut für Sozialforschung (especialmente el trabajo de Erich Fromm) acerca de los problemas del autoritarismo y la familia. En realidad, la comprensión de Adorno acerca de la relación entre filosofía interpretativa y conocimiento como investigación era paralela a su propia relación con el Instituto.

conceptualizados por Freud, tornando visibles al mismo tiempo los determinantes psicológicos de las condiciones sociales. Tal yuxtaposición, a pesar de que Freud y Marx fuesen en muchos sentidos teóricos incompatibles, era característica de Adorno. Su objetivo no era desarrollar una síntesis teórica, sino descifrar una realidad contradictoria. Consideremos lo siguiente.

Al descodificar un fenómeno musical, el conocido preludio en do sostenido menor de Rachmaninoff, Adorno se centraba en dos elementos: sonaba grandioso, y sin embargo era infantilmente fácil de ejecutar. Con la ayuda de Freud, interpretaba la enorme atracción de esta "constelación de bombardeo pesado (*schweres Geschütz*) y fácil ejecución":[13]

> El psicoanálisis ha descubierto el complejo de Nerón. El preludio ha anticipado su gratificación. Permite el desenfreno de los delirios de grandeza, sin ser aprehendidos... Audacia y seguridad se mezclan en esto, uno de los casos más notorios de espejismo en la música.[14]

Al mismo tiempo, Adorno hacía visible la función social de la pieza a partir del propio material musical. El preludio entero era "una única cadencia cerrada".[15] La cadencia cerrada, un rasgo romántico, funcionaba en música para afirmar aquello que la precedía. En este punto, donde se concentraba todo el material composicional, la afirmación "se emancipaba completamente de todo contenido musical y se lanzaba al mercado como mercancía".[16] Así fetichizada, la cadencia se repetía como "una incesante propaganda".[17]

De igual modo, en su libro sobre Wagner, Adorno veía en la producción musical de *leitmotifs* una anticipación de la producción de avisos comerciales.[18] Y, al lado de esta percepción sociológica, introducía una categoría freudiana: el *leitmotif* repetitivo era obsesivo-compulsivo.

> Uno no puede zafarse de él... Es la proyección externa de aquello que es subjetivamente secreto y por lo tanto alienado del ego, [una proyección] en la que, como en su propia fantasía, el ego se pierde. El leitmotif

[13] Theodor W. Adorno, "Musikalische Warenanalysen" (escrita en 1934-1940, publicada por primera vez en 1955), *Quasi una fantasia: Musikalische Schriften II* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963), p. 60.

[14] *Ibid.* La combinación de "audacia" y "seguridad" en esta descripción es un ejemplo de la yuxtaposición de extremos discutida luego.

[15] *Ibid.*, p. 61.

[16] *Ibid.*

[17] *Ibid.*

[18] Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner* (escrita en 1937-1938) (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1952), p. 34.

wagneriano permanece prisionero en este origen... Aquello que la psicología cien años más tarde bautizara como debilidad del ego, ya está tomado en cuenta en el método de composición wagneriano.[19]

En todos estos casos, en lugar de ser *subsumidos bajo* una categoría marxista o freudiana, los fenómenos eran interpretados como representaciones físicas y concretas de las categorías. Esto significaba que mientras el concepto (el insumo del sujeto) descifraba el enigma, la "figura enigmática", el propio objeto, proporcionaba una imagen del concepto. Esta noción del fenómeno como "imagen" más que como símbolo[20] o ejemplo del concepto, y la idea de su interrelación dialéctica recíproca (paralela a la relación polar entre exactitud y fantasía, mímesis y transformación), tenía su propia historia, tejida (no sin contratiempos) en el telar de su amistad con Benjamin. Pero antes de examinarla más de cerca,[21] necesitamos ilustrar concretamente los principios a través de los cuales se unificaban las constelaciones de Adorno.

La estructura de los ensayos de Adorno era la antítesis de la estructura de la mercancía. La forma de la mercancía, como explica Marx en el primer capítulo de *El capital,* estaba gobernada por principios de abstracción (del valor de cambio a partir del valor de uso), de identidad (de todas las mercancías entre sí a través del dinero) y de la reificación (osificación del objeto como fetiche mistificador, separándolo del proceso de su producción).[22] Las constelaciones de Adorno, en contraste, se construían según los principios de diferenciación, no identidad, y transformación activa. La diferenciación como procedimiento composicional significaba articular los matices que señalaban las diferencias cualitativas concretas entre fenómenos aparentemente similares.[23] Adorno afirmaba que "nunca las esencias estaban más marcadamente separadas que cuando más se acercaban unas a otras".[24] Este prin-

[19] *Ibid.*

[20] Adorno prefería la palabra "imagen" (*Bild*) a "símbolo", porque esta última tenía una connotación demasiado subjetiva, referida a la mediación mental de la realidad por la cual un objeto sensorial adquiere significado *intencional.* "Imágenes", por otra parte, eran los retratos de las representaciones objetivas, eran la verdad *inintencional.*

[21] Véase pp. 213 *ss.*

[22] Marx, *El capital,* vol. 1, cap. I.

[23] En la diferenciación, mímesis y conceptualización convergían. Cf. "Por otra parte, la componente mimética se funde a su vez en el proceso de su secularización con la racional. Este proceso se resume con la palabra diferenciación. Ésta implica a la vez la capacidad de reaccionar miméticamente y el órganon lógico para la relación de género, especie y diferencia específica." (Adorno, *Dialéctica negativa,* p. 51.)

[24] Theodor W. Adorno, "Ravel" (1930), *Moments musicaux: Neuged-*

cipio es la fuente de una parte de la aparente ambigüedad de los escritos de Adorno, ya que implicaba que los "elementos" fenoménicos no tenían valor absoluto, ni significado constante, arrancados del contexto de sus manifestaciones particulares. Era por lo tanto imposible hablar en abstracto de aquello que constituía, por ejemplo, el "buen" arte o una teoría "progresista", como si un conjunto de atributos pudiera encerrarse en una definición y luego hallarse presente o ausente en cualquier caso particular. A la inversa, el hecho de que Adorno juzgara positivamente ciertas cualidades específicas en una constelación y negativamente en otra, hace imposible, a su vez, encerrar su propio pensamiento y es causa de la elusividad, de la resistencia de sus escritos a la categorización dentro de cualquier casillero intelectual. Un pequeño ejemplo ilustrará este punto: la cualidad casi infantil de un trozo musical no era interpretada uniformemente como progresiva o regresiva. Al discutir este mismo elemento en la música de tres compositores, Adorno clarificaba la diferencia:

> La infantilidad de Debussy era el juego de un hombre que se conoce a sí mismo y a sus propios límites, la de Stravinsky es un ataque oblicuo al mundo adulto, sólo la de Ravel era la sublimación aristocrática de la tristeza.[25]

En el primer caso la cualidad infantil connota el cinismo de la autoconciencia burguesa; en el segundo, la impotente perspectiva rebelde de la juventud; en la música "aristocrática" de Ravel es la constelación del juego y la pena, una interrelación de opuestos la que, según Adorno, en su corporeización de la contradicción, era la más cercana de las tres representaciones a una conciencia de la verdad.[26]

Una variación de este principio de diferenciación consistía en volver una palabra o concepto en contra del fenómeno que pretendía significar. Ya hemos visto funcionar este recurso dialéctico en el discurso de Adorno acerca de la "idea" de historia natural (la razón de su elección de las palabras será ahora clara): la "na-

ruckte Aufsätze, 1928 bis 1962 (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1964), p. 69.

[25] *Ibid.*, p. 70.

[26] Frecuentemente Adorno afirmaba la conciencia aristocrática por encima de la conciencia burguesa. Sin embargo, si la función social superflua de la nobleza hacía posible una cierta claridad de visión, ésta era una visión limitada, lejana a implicancias revolucionarias. Sobre Ravel: "Su tristeza elige la imagen de lo infantil porque la imagen se cuaja en la naturaleza, y en tanto música, concretamente en la [segunda] naturaleza material de la tonalidad y la escala armónica." (*Ibid.*)

turaleza" no era natural en sentido alguno, y la historia, en su despliegue real, no era "historia" en sentido significativo.[27] Tales negaciones de verdades tautológicas aparecen con frecuencia en los ensayos de Adorno ("la vida no vive",[28] la gratificación es la enemiga de la gratificación)[29] donde su función es poner en movimiento la constelación y el pensamiento crítico.

Si bien uno de los ejes de la argumentación dialéctica de Adorno era separar lo aparentemente idéntico por medio de la diferenciación específica, el segundo eje era lo inverso de este principio: yuxtaponer lo aparentemente no relacionado, los elementos no idénticos, revelando la configuración en la cual cuajaban o convergían. La construcción de similitudes a partir de opuestos mediante una "yuxtaposición de extremos" había sido invocada y aplicada por Benjamin en el estudio sobre el *Trauerspiel:*

> Y en realidad, aquellos elementos cuya liberación a partir de los fenómenos es tarea del concepto, se manifiestan más precisamente en los extremos. La idea se transcribe como configuración relacional en la que lo único en su tipo aparece dentro de su propia clase.[30]

Cuando Adorno introducía la naturaleza para otorgarle una representación verdadera a la historia, su polo opuesto, cuando apuntaba a su convergencia en el momento de la transitoriedad,[31] estaba siguiendo la inspiración de Benjamin. El supuesto implícito en este principio (asumido también en la noción marxiana de antagonismo social y en el concepto freudiano de ambivalencia) era que la realidad era contradictoria en sí misma, que sus elementos no formaban un todo armónico, ni siquiera al interior de un fenómeno particular. Las constelaciones eran construidas para hacer visible este carácter esencialmente contradictorio: en su

[27] Véase cap. 3.

[28] *"Das Leben lebt nicht."* (En realidad una cita de Ferdinand Kürnberger que Adorno utilizó como lema para la primera parte de su *Minima Moralia* [Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1969], p. 13.)

[29] "La nueva fase de la conciencia musical de las masas se define por la hostilidad hacia la gratificación desde la gratificación [*Genussfeindschaft in Genuss*]." (Theodor W. Adorno, "Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens" [1938], *Dissonanzen: Musik in der verwalteten Welt,* 4ª ed. [Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1969], p. 14.) Cf. "Aldous Huxley suscitó la cuestión en un ensayo: ¿quién se divierte todavía en una casa de diversión? Con igual derecho podría preguntarse: ¿a quién entretiene todavía la música de entretenimiento?" (*ibid.,* p. 10).

[30] Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels,* ed. Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972), p. 16.

[31] Véase cap. 3.

"representación del fenómeno sociohistórico del jazz",[82] un fenómeno que describía como "lo absolutamente alienado [apareciendo] como lo absolutamente familiar",[83] Adorno interpretaba su "origen"[84] en una configuración de los extremos de la música de salón (la sentimental intimidad del violinista) y de la marcha militar:

El primero representa una individualidad, que en verdad no es tal cosa, sino su apariencia socialmente producida; el segundo es una colectividad igualmente ficticia, construida solamente por la utilización de la fuerza para alinear átomos en hilera.[85]

"Yuxtaponer extremos" significaba descubrir no sólo la semejanza de los opuestos sino también los lazos de conexión (la "lógica interna") entre elementos aparentemente no relacionados. Un ejemplo para ilustrar este punto: Adorno veía tres componentes aparentemente desconectados de las óperas de Wagner, "envidia, sentimentalismo e impulso destructivo", cuajados en una "configuración" que interpretaba como una "pre-forma" de la "transformación" de la personalidad burguesa "en la era totalitaria".[86] Es más, cada uno de estos elementos era en sí mismo contradictorio; en cada uno de ellos se daba una convergencia de extremos que revelaba que el "radicalismo" de Wagner era en realidad conservador: "envidia" de la supremacía burguesa era el nombre adecuado para la protesta social wagneriana; su sentimentalismo glorificaba al mendigo pero también al dominador; su impulso destructivo transformaba la sexualidad en el instinto de muerte —"deseo físico y muerte se transforman en la misma cosa".[87] Adorno ubicaba el antisemitismo de Wagner en los extremos del

[82] Adorno (seud. Hektor Rottweller), "Über Jazz" (1936), reditado en Adorno, *Moments musicaux*, p. 86.

[83] *Ibid.*, p. 89.

[84] Al referirse Adorno al "origen" (*Ursprung*) de un fenómeno, se refería al sentido histórico y no historiográfico. Le preocupaba menos la posibilidad de documentar realmente una conexión entre un fenómeno anterior y otro posterior (aunque lo hacía cuando ello era posible), que los arquetipos históricos, prototipos de la estructura de los fenómenos presentes. "Origen" significaba realmente la aparición de algo en la historia dentro de una particular constelación social a través de la cual su significado actual pudiera descifrarse. Una vez más, era evidente la influencia de Benjamin. (La definición de Benjamin del "origen" en su *Trauerspiel* aparece en la nota 84 de ese capítulo.)

[85] Adorno, "Über Jazz" (1936), *Moments musicaux*, p. 105.

[86] Adorno, *Versuch über Wagner*, p. 16.

[87] *Ibid.*, p. 12.

sadismo y el masoquismo: "la contradicción entre el escarnio hacia la víctima y la autoacusación".[38]

Una técnica favorita de Adorno, que, al igual que la yuxtaposición de los extremos, iluminaba el carácter contradictorio de la verdad en lugar de eliminar las contradicciones como falsas, era transformar en afirmaciones críticas las afirmaciones ideológicas, transponiendo la secuencia de sus "elementos", es decir, las propias palabras; por ejemplo, su afirmación "la verdad no está en la historia; la historia está en la verdad".[39] La especial atracción de esta técnica consistía en satisfacer concretamente la exigencia de que la interpretación crítica siguiera siendo "inmanente", adhiriendo estrictamente a los elementos bajo análisis.

El principio básico de la lógica dialéctica era, por supuesto, que aquello que aparecía como una cosa era esencialmente su opuesto, y los escritos de Adorno contenían su cuota de este elemento. Su análisis acerca del jazz, de 1936, se estructuraba en gran medida sobre tales argumentos: el "individualismo" del jazz era presentado como un estereotipo, su "improvisación" estandarizada; su valor de uso como valor de cambio, la síncopa como uniforme repetición; su "objetividad" (*Sachlichkeit*) era en realidad ornamentación; el jazz aparecía como democrático pero era en realidad totalitario; su eroticidad era una nueva represión; disfrazado de colectividad futura, era en realidad el retorno de lo primitivo, "la música de esclavos".[40] Esta técnica dialéctica estaba muy de acuerdo con el enfoque del Instituto de Frankfurt (en cuya revista fue publicado el ensayo sobre jazz). Pero donde Adorno demostraba su capacidad única para el análisis, así como la intensidad de la influencia de Benjamin, era al interpretar los fenómenos más pequeños, extrayendo reconocibles fragmentos de la estructura social burguesa a partir de sus más específicos componentes.

A menudo es en sus escritos menores donde esta habilidad apa-

[38] *Ibid.*, p. 23.

[39] Discusión en el cap. 3. Cf. "La regresión no es el origen, sino que el origen es la ideología de la regresión." (Theodor W. Adorno, *Prisms*, trad. Samuel y Shierry Weber [Londres: Neville Spearman, 1967], p. 127.) Del mismo modo: "en tanto la alegría se vuelve irreal en la sociedad, la alegría irreal comienza a servir ideológicamente a la sociedad..." (Adorno, "Nachtmusik" [1929], *Moments musicaux*, pp. 59-60.) Una de las afirmaciones más frecuentemente citadas de Adorno (de *Minima moralia*), *"das Ganze ist das Unwahre"* ("el todo es lo no verdadero") era la inversión de la sentencia de Hegel en el prefacio de la *Fenomenología del espíritu*, *"das Wahre ist das Ganze"* ("la verdad está en el todo").

[40] Adorno, "Über Jazz" (1936), *Moments musicaux*, pp. 85-105.

rece de manera más sorprendente. En "Especially for You",[41] un breve artículo que Adorno escribiera en la década de 1930, el "fenómeno" era una canción americana de moda. Adorno detectaba dos elementos contradictorios: su existencia como mercancía de la cultura de masas y el mensaje personalizado de su título. La paradoja podía verse en las propias palabras de la canción:

Especially for you that's what a moon's for
Especially for you that's what a June's for[42]

Algo más que pura ideología, la mentira de la letra hablaba inintencionalmente de una verdad social: por supuesto, ni la luna ni junio estaban allí especialmente para el individuo, y lo mismo era verdad respecto de la relación entre una canción popular y su auditorio. Los productores de la canción no tenían más preocupación por los reales intereses del cliente que la que puede tener "la luna por un perro que le aúlla..."[43] (mientras que el cliente no tenía otra opción real más que aullar al unísono). Adorno nuevamente leía un contenido social en la aparentemente inconexa yuxtaposición de elementos de la pura música; el título de la canción era acompañado por la advertencia de la ley norteamericana de derechos de edición acerca de la acusación criminal por la violación de la propiedad privada:

> El hombre a quien pudiera metérsele en la cabeza que algo está allí especialmente para él y que por lo tanto compra la canción, desde ese momento ya no puede caer en el error de pensar que le pertenece.[44]

Adorno invertía entonces las palabras, recordando el análisis de la mercancía de Marx: "él pertenece al producto, y no a la inversa", y concluía con otra inversión, presentando al individuo respetuoso de la ley como si fuera él mismo un prisionero: "Si quisiera cambiar algo, lo encerrarían, es decir, si no estuviera ya encerrado."[45]

Adorno no escribía ensayos, los *componía*, y era un virtuoso de los medios dialécticos. Sus composiciones verbales expresaban una "idea" a través de una secuencia de reversiones e inversiones dialécticas. Las frases se desarrollaban como temas musicales: se

[41] Adorno, "Musikalische Warenanalysen" (1934-1940), *Quasi una fantasia*, pp. 66-68.
[42] *Ibid.*, pp. 67-68.
[43] *Ibid.*, p. 68.
[44] *Ibid.*
[45] *Ibid.*

replegaban sobre sí mismas en una continua espiral de variaciones. Los fenómenos son vistos tal como Freud veía los símbolos en los sueños: están "sobredeterminados", de modo que su contradictoria complejidad necesita ser desenmarañada a través de la interpretación. Pero no existe ninguna afirmación, ninguna "cadencia cerrada". Las contradicciones se aclaran, no se resuelven.

IMÁGENES HISTÓRICAS

Había dos momentos en el proceso dialéctico de construcción de constelaciones. Uno era analítico-conceptual, dividiendo el fenómeno, aislando sus elementos y mediatizándolos por medio de los conceptos críticos. El otro era representacional, uniendo los elementos de tal forma que la realidad social se tornara visible dentro de ellos. En el proceso analítico, los elementos fenoménicos eran vistos como lenguaje codificado, "cifras" de la verdad sociohistórica, cuya traducción al lenguaje conceptual de Marx y de Freud proporcionaba su interpretación, haciendo posible el "transformarlos" en un texto legible.[46] Aquí los objetos "dados" visiblemente eran traducidos a los términos del proceso social invisible Pero en el momento de la respresentación ocurría lo inverso: los elementos "formaban una figura",[47] cuajaban en una imagen visible de los términos conceptuales. Al construir "combinaciones de prueba" con los elementos, este momento conducía a una pausa en el movimiento dialéctico, pero no, como en Hegel, porque los antagonismos hubieran sido superados. Las imágenes iluminaban contradicciones antes que negarlas o superarlas; el proceso era de representación mimética más que de síntesis. He hablado antes de cómo los elementos dispuestos del objeto proporcionaban una "imagen" del concepto. Adorno quería decir simplemente con ello que, en tanto el mundo visible era analíticamente interpretado por los conceptos freudianos y marxianos, estos mismos conceptos se hacían visibles en el mundo. En este sentido, las constelaciones no eran distintas de los jeroglíficos, uniendo lo perceptual y lo conçeptual, los fenómenos se tranformaban en acertijos, enigmas cuyos elementos cualitativos, yuxtapuestos, eran los conceptos traducidos a una forma visible.[48]

La noción de "visibilidad" de la verdad, que no aparece en los

[46] Adorno, "Die Aktualität der Philosophie" (1931), *GS* 1, p. 334.

[47] *Ibid.*, p. 335.

[48] Adorno escribió acerca de Benjamin: "El acertijo llega a ser el modelo de su filosofía." (Adorno, *Über Walter Benjamin*, p. 12.)

escritos de Horkheimer[49] (ni de los miembros de su Instituto), debe ser entendida casi literalmente; las "imágenes" no eran símbolos de los conceptos, ni analogías poéticas de la totalidad social, sino la manifestación real, material de ambos. Las "imágenes" eran evidencia empírica y perceptible de la relación mediatizada entre el particular y la estructura social burguesa. Esta concepción puede parecer esotérica en sus circunvoluciones y, paradójicamente, infantil en su concreción. En realidad era ambas cosas, como la mayoría de las inspiraciones de Benjamin.

Ya en el capítulo del *Trauerspiel* Benjamin había hablado de las ideas como de "imágenes" (*Bilder*) monadológicas del mundo, un "escenario" (*Schauplatz*) para la representación de la realidad. Las imágenes se parecían a las alegorías, en realidad eran como los mismos dramas trágicos del Barroco que Benjamin interpretaba, en los que "el movimiento temporal de los acontecimientos es captado y analizado en una imagen tridimensional".[50]

En su discurso de 1931, Adorno las bautizó "imágenes históricas" (*geschichtliche Bilder*); no quedaba duda por lo tanto acerca de su naturaleza predominantemente objetiva y de su especificidad sociohistórica.[51] Benjamin estaba trabajando al mismo tiempo en su propia revisión de su concepción original, para la que acuñó el término "imágenes dialécticas". Como herramienta de análisis, la promesa de esta construcción residía en su potencial para evitar el reduccionismo marxista "vulgar" por un lado y el idealismo seudomarxista por el otro; las imágenes eran objetivas, existían

[49] *Dämmerung*, el libro de Horkheimer de 1934, era una colección de aforismos, no de "imágenes". Simbolizaban un concepto general, eran *ejemplos* cotidianos de la teoría, y funcionaban como proverbios político-morales. En cuanto a sus ensayos críticos, el lenguaje era singularmente poco gráfico, con algunas excepciones, p. ej.: "Emblemas [*Sinnbilder*] de esta época del egoísmo desenfrenado podrían ser aquellos cuadros renacentistas en los que los personajes, de rostro cruel e hipócrita, aparecen como humildes santos arrodillados bajo la cruz." Este raro ejemplo de imagen pictórica *ilustra* una cuestión y no es la cuestión, como en el caso de Adorno. (Max Horkheimer, "Egoísmo y movimiento liberador" [1936], *Teoría crítica* [Buenos Aires, Amorrortu, 1974], p. 160.)

[50] Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, p. 90; cf. Rolf Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, introd. Theodor W. Adorno (vol. 16 del Institut für Sozialforschung, *Frankfurter Beiträge zur soziologie*, ed. Theodor W. Adorno y Walter Dirks) (Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1965), pp. 44-47.

[51] "...según mi concepción, la historia ya no sería el lugar de donde surgen, se erigen independientemente y de nuevo desaparecen las ideas; las imágenes históricas, en cambio, serían ellas mismas al mismo tiempo ideas, cuya configuración constituye la verdad inintencional..." (Adorno, "Die Aktualität der Philosophie" [1931], *GS* 1, pp. 337-338.)

realmente; pero requerían de la actividad de la fantasía subjetiva para ser descubiertas. Adorno las describió en su conferencia inaugural:

> Estas imágenes no simplemente se dan. No yacen orgánicamente terminadas en la historia, ninguna mirada [*Schau*] y ninguna intuición [ambos términos husserlianos] son necesarias para ser conscientes de ellas; no han sido mágicamente enviadas por los dioses para ser tomadas y veneradas. En su lugar, deben ser producidas por los seres humanos. . .[52]

Pero una cosa era la promesa y otra su realización. La "producción" dialéctica de imágenes históricas era problemática, y su actualización se transformó en un punto central en la disputa de Adorno y Benjamin en la década de 1930.[53]

Sin embargo, al nacer, la imagen "histórica" de Adorno y la imagen "dialéctica" de Benjamin eran hermanas gemelas. A menudo combinaban la sutileza filosófica con un cierto espíritu juguetón, cierto deleite por los equívocos y las yuxtaposiciones inesperadas que eran la fuente del humor de los retruécanos o acertijos gráficos tales como "señale el objeto". Estos acertijos ópticos se llaman *Vexierbilder* en alemán, y con este término Benjamin describía los fragmentos que publicara bajo el título de *Einbahnstrasse* (1929).[54] Adorno utilizó el término en sus propios escritos: para interpretar la "Humoresque" de Dvorák, Adorno recordaba un *Vexierbild* de las páginas de acertijos del periódico, donde aparecía una casa vacía en una calle vacía bajo la lluvia, con la pregunta "¿Dónde está el ladrón?"

> Uno debía dar vueltas a la figura, de costado, de cabeza, hasta que se descubría que en algún lugar la línea de la lluvia unida a una tosca chimenea dibujaba una mueca que se dejaba aprehender. El recuerdo de estos *Vexierbilder* se preserva en el ejemplo del género musical de Dvorák. ¿Dónde está el humor?[55]

[52] *Ibid.*, p. 341.

[53] Se discute en el cap. 9. Adorno criticaba en 1938 el método de Benjamin por no ser lo suficientemente "dialéctico". En "Das Paris des Second Empire bei Baudelaire", Benjamin había simplemente enumerado datos fácticos sin interpretación teórica. Para un resumen de estas cuestiones en disputa, véase Rolf Tiedemann, "Nachwort", en Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: Ein Lyriker des Hochkapitalismus* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1969), pp. 167-191.

[54] El título describía a estos fragmentos como "Vexierbilder und Miniaturen". Cf. Adorno, "A Portrait of Walter Benjamin", *Prisms*, p. 241.

[55] Adorno, "Musikalische Wareanalysen" (1934-1940), *Quasi una fantasia*, p. 62.

Adorno respondía que éste había abandonado la escena de la música y se escondía, como una mueca casi imperceptible, sólo en el título. La pieza era una imagen de la falsa conciencia burguesa:

Singular cosa: la pieza fue escrita en algún lugar de Estados Unidos, y allí se puso una marca conmemorativa. Pero el estremecimiento conocedor, en la comisura de los labios, como conmemoración del cual sobrevive la "Humoresca" misma, es otra vez la disposición a comprender toda la vileza existente hoy, a fin de estar en condición tanto mejor para excusarla.[56]

Las analogías y metáforas sólo aspiraban a la semejanza, pero las imágenes históricas eran réplicas auténticas. Como las traducciones,[57] eran transformaciones miméticas; *nombraban* allí donde la analogía significaba, donde el concepto sólo "intentaba". De allí que la "plañidera vibración" del instrumentalista de jazz *era* el desamparo del sujeto burgués;[58] la irracionalidad social que determinaba el destino de una canción popular *era* la irracionalidad del mercado.[59] En la disposición del teatro burgués, se podía *ver* vívidamente la estructura y los atributos de las relaciones de clase: la ubicación física de las butacas proporcionaba una imagen perceptual. En la platea se sentaba la burguesía,

...todos ubicados en el mismo inclinado [*schief*][60] nivel, y cada uno cuidadosamente separado del otro por el brazo de su asiento. Su *liberté* es la de la abierta competencia: interferir a los otros y usurpar la mejor visión del escenario. Su *fraternité* emana de las largas hileras de asientos donde cada uno es igual al otro y sin embargo todos permanecen apartados e imperturbados dentro del orden de las cosas. Su *égalité* está encuadrada por la jerarquía de ubicación y precio. Pero es invisible. Las butacas de la primera y segunda filas no parecen en nada diferentes. Los asientos son plegables. Con su cubierta de rojos cojines resguardan

[56] *Ibid.*, pp. 63-64.

[57] Cf. *supra*, pp. 188-189. Traducción, no sólo de una lengua a otra, sino también de un modo a otro, no debía entenderse como mera analogía. De allí el comentario de Adorno acerca del paralelismo entre la música de Ravel y la pintura impresionista: "Se lo llama un impresionista. Si la palabra significa algo más riguroso que una simple analogía con el movimiento precedente en pintura, entonces nombra un tipo de música que, por la fuerza de la unidad de transición infinitamente pequeña, desmenuza su material natural y sin embargo sigue siendo tonal." (Adorno, "Ravel" [1930], *Moments musicaux*, p. 67.)

[58] Adorno, "Über Jazz" (1936), *Moments musicaux*, p. 102.

[59] "Cuál melodía popular tendrá éxito y cuál no —esto puede predecirse con tanta certeza apodíctica como el destino de un seguro." (*Ibid.*, p. 92.)

[60] *Schief* también significa distorsionado, falso, oblicuo.

la memoria de los palcos privados: los habitantes de la platea avanzan hacia la clase dominante del mundo.[61]

Los palcos privados eran reservados a la nobleza, clase dominante en la era feudal, hoy obsoleta y periférica a la producción económica y a la estructura de clases resultante. Sin embargo (como los Junkers prusianos alrededor de Hindenburg —era el año 1932), todavía ejercía su poder detrás del escenario:

Los palcos están habitados por fantasmas. Han vivido allí desde 1880, o desde que se incendiara el *Ringtheater*. No han adquirido sus boletos, sino que poseen abonos pre-históricos, dorados títulos de nobleza, concedidos Dios sabe por quién. Como verdaderos fantasmas están confinados en su lugar. No pueden sentarse en ninguna otra butaca: o permanecen allí, o desaparecen. Están separados de todo lo viviente en el teatro. Pero una puerta oculta comunica este lugar con las cavernas llenas de maquinaria, tras la escena. En algunas ocasiones, todavía le ofrecen a la gran *prima donna* una cena con champaña en el entreacto, y nadie lo ve. Los palcos auténticos son oscuros.[62]

¿Pretendía la imagen del teatro de Adorno transformar la alegoría platónica de la caverna en una imagen histórica socialmente específica? El auditorio contemporáneo contemplaba la ilusión de la realidad en el escenario, al igual que los moradores de la caverna contemplaban sus propias sombras sobre la pared. Pero en la última fila de la galería, en el lugar más lejano del escenario y por lo tanto menos afectado por sus ilusiones, se sentaba no solo "el filósofo" de Platón, los intelectuales que comprendían la obra, sino la clase baja. Éstos eran los sitios más baratos de la casa, cercanos al techo, donde sus ocupantes

...saben mejor que mejor que el techo que está encima de ellos no está tan sólidamente construido, y esperan que algún día lo hagan estallar y efectúen la unión entre escenario y realidad... Hoy, estando el escenario limitado por el texto y el auditorio por la moralidad burguesa, la galería es el único lugar del teatro para la improvisación verdadera: se ha atrincherado en los límites últimos del espacio teatral, construyendo sus barricadas con la madera de las butacas.[63]

[61] Adorno, "Naturgeschichte des Theaters" (1931-1933), *Quasi una fantasia*, pp. 99-100. (En la traducción se han utilizado los términos franceses para connotar los lemas revolucionarios burgueses, como pretendía Adorno.)

[62] *Ibid.*, p. 102.

[63] *Ibid.*, p. 97. La política de este temprano ensayo se acercaba al surrealismo (véase cap. 8).

El teatro entonces, *era* la sociedad en su forma histórica presente. El auditorio era instado a abandonar las ilusiones representadas en el escenario, y a ver al propio teatro como un escenario para la representación de la realidad social.

Del mismo modo, bajo la mirada interpretativa de Adorno, el ejecutante de jazz se transformaba en la "escena" para la dramática documentación de la relación del individuo con la sociedad. Un análisis de la figura histórica del "sujeto del jazz" culminaba el artículo sobre el jazz para la *Zeitschrift für Sozialforschung* (escrito en 1936, publicado en 1937). Cuando el artículo fue reditado en 1964,[64] esta sección fue puesta en un aparte al final del ensayo (que utiliza principios dialécticos de argumentación más clásicos para desnudar el contenido ideológico del jazz), poniendo de relieve su carácter único entre los teóricos críticos del Instituto de Frankfurt.[65] Cuando el ejecutante de jazz, el "sujeto", hacía "rupturas" temporales desde la repetición coral de la música, retrataba la realidad de los sufrimientos que la sociedad le imponía. Por lo tanto el sujeto del jazz

> ...se pone fuera de lo colectivo así como la síncopa rompe con los respetables y medidos golpes rítmicos; por protesta o por incompetencia no quiere transformarse en un miembro de la mayoría que existe con anterioridad a, e independientemente de, él mismo, hasta que, al final, es recibido por gracia especial del colectivo, o, mejor dicho, es adaptado a él; en realidad, hasta que la música, concluyendo con frase cerrada, evidencia que estaba allí desde el principio, que él mismo es un pedazo de esta sociedad y que en realidad no puede escapar a ella de modo alguno; de hecho que su aparente chapucería es en realidad el virtuosismo de adaptarse, que su falta de habilidad en todo sentido, en lo sexual sólo para comenzar, significa precisamente el ser capaz de, significa que también puede adaptarse, que puede hacerlo mejor.[66]

Adorno afirmaba que el "excéntrico" era el origen, el arque-

[64] La versión reditada contiene algunas revisiones menores de lenguaje que no son significativas para esta discusión.

[65] El ensayo dejaba claro que consideraba crucial precisamente este aspecto de su análisis, que marcaba su no identidad con el método del Instituto: "Si la teoría desea penetrar... en el núcleo de la función social del jazz, o considerarla psicológicamene, en su contenido onírico latente, principalmente la concreta e históricamente determinada constelación de identificación social y energía instintiva sexual, cuya escena [*Schauplatz*] ella es, entonces debe plantear el problema de la contingencia en relación a la *hot music* [las 'rupturas' de improvisación del sujeto del jazz]...; a partir de la cual, si acaso, debe ser construida la idea del jazz." (Adorno, "Über Jazz" [1936], *Moments musicaux*, p. 109.)

[66] *Ibid.*, pp. 110-111.

tipo histórico del sujeto del jazz.[67] El payaso (una figura estrechamente relacionada) rechazaba, por la inmediatez de sus gestos, el conformarse a la "vida reificada burguesa", tornándose risible, pero haciendo parecer risible también a ésta.

> ...el excéntrico, por supuesto, se ubica fuera de la regularidad orientada hacia objetivos —el "ritmo"— de la vida burguesa... Pero este estar fuera al mismo tiempo lo revela: no en tanto impotencia, sino en tanto superioridad... El ritmo de su arbitrariedad encaja suavemente en uno mayor, más legítimo...: ser obediente a la ley y sin embargo diferente.[68]

Adorno interpretaba esta constelación de elementos contradictorios: obediencia y superioridad, protesta y conformismo, dentro del propio material (con la ayuda feliz de una categoría clave freudiana). La síncopa, la categoría rítmica del "excéntrico",

> ...no es como la de Beethoven, su opuesto, que se erige contra la ley establecida hasta producir, a partir de ella, una nueva. No tiene propósito; no conduce a ninguna parte, y es arbitrariamente derogada a través de una conversión dialéctica y matemática de los compases que no deja residuo. Es puramente un llegar-demasiado-pronto, como la ansiedad que conduce a la eyaculación prematura, como la impotencia se expresa en el orgasmo prematuro e incompleto.[69]

La aparente superioridad de la improvisación del sujeto del jazz era entonces sólo una prueba de su impotencia. El jazz no era sólo ideología: la "tendencia decisivamente radical del jazz" era su

[67] He apuntado anteriormente (nota 34 de este capítulo) que Adorno, siguiendo a Benjamin, utilizaba el término "origen" para denotar la fuente histórica, pero no en el sentido en que utilizan la palabra los historiadores. Su interpretación del jazz es una buena ilustración; reconoce el hecho (que sería de mayor interés para los historiadores tradicionales) de que el jazz se desarrolló a partir de la cultura negra americana y que en última instancia derivaba de la música africana; pero lo consideraba irrelevante para la función social actual del jazz y sus elementos musicales (desafiando entonces la tesis de que su "primitivismo" podía rejuvenecer la declinante cultura occidental) (*ibid.*, p. 95). Descubrió en cambio el origen históricamente relevante *dentro* del fenómeno: similitudes estructurales y funcionales señalaban a la figura del excéntrico del siglo XIX como prototipo del sujeto del jazz. Adorno recurría entonces a la investigación histórica para demostrar una conexión externa que correspondiera a esta interna: "la cuestión histórica del grado en que las primeras *step-dances* [conectadas con el excéntrico] surgieron del Variety [precursor de la cultura de masas del jazz] sería pues fácticamente de máxima importancia para una teoría del jazz cabalmente desarrollada" (*Ibid.*, p. 111.)

[68] *Ibid.*, p. 111.

[69] *Ibid.*, p. 112.

propia lógica interna expresada como contradicción social real:

> ...que este débil sujeto, precisamente a causa de su debilidad, en realidad, como si fuese en compensación por ella, satisfaga exactamente a ese colectivo que lo hace tan débil, y cuyas normas su debilidad no puede satisfacer.[70]

La relación entre la "ruptura" del solo y el estribillo *era* la relación entre el individuo y la totalidad social. Esta verdad social era precisamente aquello que la forma y el contenido del jazz murmuraban en el oído de un intérprete cuya exacta fantasía se realizaría al traerla al discurso.[71] Adorno concluía con una descripción que diseñaba la lógica de la sumisión fascista:

> Psicológicamente, el jazz realiza la cuadratura del círculo. El arbitrario individuo, como miembro de la clase burguesa, ha perdido sus derechos frente a la ciega ley social. Hasta tal punto que aprende ahora a temer el juicio social, experimentándolo como una amenaza de castración —en su forma inmediata, la ansiedad sobre la impotencia—, se identifica a sí mismo con el juicio al que debe temer y por lo tanto pertenece a él y se le permite bailar al unísono. El llamado sexual del jazz es una orden [militar]; obedece las órdenes y entonces uno mismo podrá darlas; y el pensamiento onírico, tan lleno de contradicciones como la realidad donde es soñado, llega a ser: cuando yo mismo permito que me despojen de mi virilidad, sólo entonces soy potente.[72]

La inspiración original para interpretar las "figuras" históricas, tales como el ejecutante de jazz o el excéntrico, como una "escena" sobre la que aparecen las imágenes de la realidad social, parece haber provenido de Benjamin. Con seguridad, Adorno condujo toda la noción de "imagen" a sus últimos límites. Su primera concepción del *Passagenarbeit* involucraba extraer de la figura del tramposo "imágenes que podían permitir descifrar la fantasmagoría del siglo XIX como figura del infierno".[73] En *Einbahnstrasse* (1928), una colección de "pensamientos-imagen",[74] los fragmentarios pen-

[70] *Ibid.*

[71] La habilidad para realizar una tal interpretación era lo que Adorno consideraba como la real significación del ensayo sobre jazz de 1936: "unifica las reflexiones artístico-tecnológicas y las sociales" (*ibid.*, p. 9).

[72] *Ibid.*, pp. 112-113. El que el partido de Hitler hubiera condenado el jazz era, según Adorno, irrelevante en relación a su esencial totalitarismo (*ibid.*, p. 105).

[73] Adorno, "Caracterización de Walter Benjamin" (1950), *Crítica cultural y sociedad*, p. 126.

[74] Adorno explicaba que esta frase, acuñada en Holanda y utilizada por el poeta Stefan George, intentaba remplazar el gastado término "ideas"

samientos, recuerdos, incluso los sueños del propio autor, se transformaban en una escena para las imágenes de la impersonal realidad objetiva.[75] Y si aquí las experiencias subjetivas eran dialécticamente interpretadas según su contenido objetivo, en las rememebranzas casi proustianas de *Berliner Kindheit* (1930) Benjamin también revertía el proceso: los objetos (el teléfono, la sinuosa calle, el atril) eran disueltos para que su "historia interna", la experiencia subjetiva congelada dentro de ellos, fuese libertada. En 1930 Benjamin escribió que aquello que distinguía al pensador iluminista del materialista dialéctico era que este último no sólo señalaba las contradicciones (como había hecho Kant) sino que era capaz de mostrar el punto en el que tesis y antítesis convergían. Las "imágenes dialécticas" pretendían iluminar este punto.[76] Las imágenes de Benjamin funcionaban como interruptores, deteniendo al huidizo fenómeno y poniendo en movimiento al pensamiento, o, alternativamente, provocando la pausa del pensamiento y poniendo en movimiento a los reificados objetos, haciéndoles perder su familiaridad de segunda naturaleza.

Cada vez más, comenzó a descansar sobre ellas en sus escritos. En la década de 1930, exilado en París, Benjamin revisó su plan para el *Passagenarbeit*. Debía ser un "panorama de imágenes dialécticas"[77] extraídas de las figuras del coleccionista, la prostituta, el *flâneur*, el conspirador, así como el tramposo, y del fenómeno histórico de la moda, la fotografía, la construcción en acero, la arquitectura de vidrio, el *intérieur* burgués.[78] Como un calidoscopio de constelaciones,[79] intentaban iluminar el mundo del pasado: París, la ciudad capital del siglo XIX, y por supuesto, se podría agregar, la ciudad del capital. A partir de los fragmentos de su historia

de la filosofía. Implicaba una crítica de la noción neokantiana de las ideas como categorías subjetivas y era un retorno a la concepción platónica "según la cual la idea no es una mera concepción imaginada, sino una cosa que existe en sí, que entonces, aunque sólo mentalmente, se permite ser vista". (Adorno, "Benjamins Einbahnstrasse" [1955], *Über Walter Benjamin*, p. 52.)

[75] "Benjamin tenía en común con los [pensamientos-imagen] de [Stefan] George sólo esto: que exactamente aquellas experiencias que a la inspección superficial aparecen como puramente subjetivas y accidentales se afirman objetivamente, en realidad, que lo subjetivo se concibe solamente como una manifestación de algo objetivo..." (*Ibid.*)

[76] Benjamin, "Ein Jakobiner von heute" (1930), *Gesammelte Schriften* III, p. 265.

[77] Adorno, "Einleitung zu Benjamins Schriften" (1955), *Über Walter Benjamin*, p. 43.

[78] Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, p. 130.

[79] Véase caps. 8 y 9.

(que Benjamin desenterrara como inveterado visitante de la *Bibliothèque Nationale*), "pensaba construir la idea de la época como prehistoria de la modernidad".[80]

El término "prehistoria" (*Urgeschichte*)[81] aparece como intercambiable con "historia natural" (*Nat-urgeschichte*) en el estudio sobre el *Trauerspiel*. Para la época del *Passagenarbeit* utilizaba el primer término casi exclusivamente.[82] Y sin embargo su significado es paralelo a la interpretación de Adorno, de 1932, de la historia como naturaleza (*i.e.* como repetición, y por lo tanto no como "historia" en ningún sentido).[83] Pero mientras el carácter estático de la sociedad burguesa se expresaba adecuadamente por la noción de (segunda) naturaleza, la referencia a lo moderno como "arcaico" sugería algo más: que la "civilización" actual se acercaba peligrosamente a ser ella misma barbarie. La *ur*-historia del siglo XIX de Benjamin

No... trataba[84] empero de descubrir rudimentos arcaicos en el más re-

[80] Adorno, "Caracterización de Walter Benjamin" (1950), *Crítica cultural y sociedad,* p. 125.

[81] El prefijo "ur" significa "arcaico", "original".

[82] Tiedemann sugiere: "La modificación terminológica parece indicar que la concepción del libro sobre el Barroco [*Trauerspiel*], en el sentido que sólo momentos fragmentarios de lo arcaico se extienden a épocas posteriores, es abandonada." (Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, p. 123.) En su lugar se ubicaba la noción más radicalmente crítica de lo moderno como primitivo en sí mismo.

[83] Adorno, "Die Idee der Naturgeschichte" (1932), *GS* 1, pp. 345-365, discutido en detalle *supra*, cap. 3.

[84] Como había intentado Benjamin, según Tiedemann (cf. nota 82) en el estudio sobre el *Trauerspiel.* Pero aun aquí la comprensión de Benjamin no era la del historiador tradicional. En los términos benjaminianos *Ursprung, Urgeschichte* y *Urbild,* la noción de origen no hacía referencia a un único acontecimiento histórico como fuente, sino a una constelación arquetípica, cuya construcción estaba mediatizada por el presente histórico, punto de referencia de todo conocimiento (cap. 3). Ésta es una de las nociones más difíciles de Benjamin, y su posición no está desprovista de equívocos internos. He aquí una traducción de la definición de Benjamin del origen (*Ursprung*) en el *Trauerspiel;* la interpretación de su significado debe ser dejada a criterio del lector: "Con la palabra 'origen' se quiere significar el no llegar a ser de lo que ha surgido; mucho más, aquello que surge a partir de llegar a ser y desaparecer. El origen permanece en la corriente del llegar a ser como un remolino, y en su ritmo arrebata el origen material. Lo originador no se presenta al conocimiento en su existencia fáctica, abierta, desnuda, y su ritmo se entreabre solamente a una doble percepción. Por una parte, quiere ser conocido en tanto restauración, en tanto recolocación, y por lo tanto, por otra parte, como lo incompleto, inconcluso. En cada fenómeno-origen está determinada la figura dentro de la cual una idea se opone continuamente al mundo histórico, hasta que yace completa en la totalidad de su historia. Por

ciente pasado, sino de determinar como figura de lo más antiguo lo más nuevo en cada caso.[85]

Frente a la realidad de la consolidación del poder de Hitler, el tema de lo moderno como arcaico no era meramente polémico, cada vez más se transformaba en una descripción del curso empírico de los acontecimientos.[86] Pero si la cultura burguesa, como las mercancías burguesas, revelaba todos los atributos del mito y la mistificación, y si el propio mito hitleriano del Führer utilizaba la impotencia psicológica resultante, entonces éstos debían ser entendidos como fenómenos históricos, y no como expresiones de una constante naturaleza humana. Del mismo modo, las imágenes dialécticas intentaban ser construcciones históricamente específicas, y no arquetipos junguianos. Como escribiera Adorno en relación al *Passagenarbeit* de Benjamin:

> ...la imagen dialéctica intentaba ser objetiva, y no psicológica: la representación de lo moderno como lo nuevo, lo ya pasado, y lo siempre idéntico [*Immergleiche*] en uno, llegaría a ser el tema filosófico central y la imagen dialéctica central.[87]

El fragmentario *Passagenarbeit* anticipaba entonces claramente la *Dialektik der Aufklärung* de Adorno y Horkheimer. Su crítica de la historia del iluminismo, el argumento de que la razón se había revertido transformándose en una nueva forma de mito,

lo tanto el origen se gesta, no a partir de las condiciones reales, sino que en cambio se refiere a su historia previa y futura. Los principios guías de la observación filosófica se extraen de la dialéctica inherente al origen. A partir de allí, la unicidad temporal y la repetición, como mutuamente determinantes, se muestran con todas sus características. La categoría del origen es, por lo tanto, no como quería [el neokantiano] Cohen, puramente lógica; es histórica." (Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, pp. 29-30.)

[85] Adorno, "Caracterización de Walter Benjamin" (1950), *Crítica cultural y sociedad*, p. 125.

[86] Adorno relataba que en la época del segundo plan para el *Passagenarbeit* (1935), Benjamin "tropezó con un escrito perdido de Auguste Blanqui, redactado en prisión —*L'éternité par les astres*—, escrito en el cual, con un acento de absoluta desesperación, Blanqui anticipa la doctrina nietzscheana del eterno retorno". (*Ibid.*, p. 126).

[87] Adorno, "Einleitung zu Benjamins Schriften" (1953), *Über Walter Benjamin*, p. 43. Adorno afirmaba que, a diferencia de los arquetipos de Jung, la idea de redención de Benjamin se aplicaba sólo a los fenómenos transitorios, no a las imágenes dialécticas. "Lo eterno en ellos es sólo lo transitorio." (*Ibid.*, pp. 42-43.) Sin embargo, *había* algún equívoco en la posición de Benjamin, que Adorno no reconocía aquí, pero que surgió como parte de su desacuerdo con Benjamin en la década de 1930.

estaban basados precisamente en una interpretación de lo moderno como arcaico.

El enfoque era nuevo para Horkheimer, pero Adorno había estado experimentando con su aplicación desde los comienzos de la década de 1930; "lo 'momentáneamente nuevo' ", escribió en 1932, "aquello que es dialécticamente producido en la historia, se presenta en [la constelación de] la verdad como *arcaico*",[88] y sus ensayos interpretativos ilustraban esta convicción. Específicamente, Adorno intentaba demostrar que la estructura de mercancía de los fenómenos presentes tenía las características distintivas del mito; bajo la superficie de la modernidad estaba la estructura de una era primitiva.[89] En una serie de cortos trabajos (escritos entre 1931 y 1933)[90] Adorno utilizaba imágenes de lo arcaico para hacer visible la fetichización de la cultura. La reificación de los eventos culturales, su relación con los auditorios como "una mercancía que puede comprarse", reducía la cultura a una "función ceremonial":

> El aplauso es la última forma de comunicación objetiva entre la música y quien la escucha. . .; la activación del escucha es ahora una ilusión;[91] sólo en la ciega ejecución del aplauso pueden ellos (música y escucha) encontrarse. El procedimiento podría relacionarse con el antiguo y hace *tiempo olvidado ritual del sacrificio.* Tal vez, podríamos suponer, hombres y mujeres golpeaban así sus manos cuando los sacerdotes inmolaban a los animales para el sacrificio.
>
> Al virtuoso se le acuerda el aplauso sobre todo porque es el que más claramente conserva las características del sacerdote del sacrificio. . . A menudo ya no sabemos qué es lo que está siendo allí sacrificado: la música, el virtuoso, o en última instancia, nosotros mismos.
>
> Como acto ritual, el aplauso traza un círculo mágico alrededor del ejecutante y aquellos que aplauden, que ninguno es capaz de penetrar. Sólo desde afuera se deja aprehender.

[88] Adorno, "Die Idee der Naturgeschichte" (1932), *GS* 1, p. 364.

[89] Su contemporáneo francés Lévi-Strauss estaba intentando algo similar, sin embargo con conclusiones antitéticas. El propósito de Adorno era el criticar la estructura actual (reificada) de la conciencia; Lévi-Strauss quería afirmar la estructura presente como un primer principio ontológico universal.

[90] Estos trabajos fueron publicados por primera vez juntos en 1958 y se reditaron bajo el título "Naturgeschichte des Theaters" en Adorno, *Quasi una fantasia,* pp. 94-112.

[91] Este tema de la pasividad del individuo y su impotencia consecuente, que siguió siendo crucial en la crítica de Adorno a la cultura de masas, se expresa en otro fragmento de su serie en términos del mito de Odiseo (que aparece otra vez, ya sin humor sino mortalmente serio, en *Dialektik der Aufklärung*). Es en su interpretación de las butacas de la platea como

Aquí,[92] una cosa era leer los elementos de una obra teatral como expresión inintencional del fetichismo de la mercancía; y otra cosa era descubrir estos cambios dentro del propio material musical. El artículo de Adorno sobre el jazz extraía imágenes de lo arcaico (del mito, de la magia, de la tiranía de lo colectivo) a partir de un análisis de los elementos técnicos de la música, para demostrar, no el hecho de que la música de jazz fuese auténticamente primitiva,[93] ya que era "una mercancía en sentido estricto",[94] sino que precisamente en tanto mercancía, precisamente en aquellos elementos que la determinaban como fenómeno moderno de la cultura de masas, poseía cualidades que llevaban la impronta de lo primitivo: "Lo arcaico moderno del jazz no es otra cosa que su carácter de mercancía."[95] Adorno sostenía que las leyes que gobernaban la composición de la música de jazz, esas

escenario de la realidad burguesa (véase *supra*): "En la muy ordenada y racionalmente dispuesta platea, que adjudica a cada quien su lugar exacto, la aventura ya no existe. Sólo al ojo todavía se le permite tener una [puede cerrarse] ...O puede hacer su odisea sobre el mar de cabezas humanas y, anónimo como ellas, emprender su arriesgada travesía hacia el escenario. En primer lugar, se libera del cautiverio de Calipso, una mujer gorda cuyo peinado obstruye el camino de la gruta. Serpentea entre Escila y Caribdis, que se juntan y se separan, quebrando en pedazos todo lo que está entre ellas. Toca la isla de las Sirenas, el esbelto cuello de una doncella, en el sol del mediodía de su rubio cabello. El feacio de calva cabeza en la primera fila ya no es peligro para él. Dichoso, Odiseo el Ojo desembarca en las rodillas de la *soubrette* coloratura como si fueran las costas de su Ítaca." (Adorno, "Parkett", en "Zur Naturgeschichte des Theaters", *Quasi una fantasia,* pp. 100-101.)

[92] Adorno, "Applaus" (1931), *Die Musik,* reditado en "Zur Naturgeschichte des Theaters", *Quasi una fantasia,* pp. 94-96. Más tarde en su conjunto de críticas, Adorno ve la platea del teatro como una arena en una imagen que presagia las persecuciones religiosas de Hitler: "Sueños malvados que introducen nuevamente deportes de animales en nuestros teatros permiten que a través de estos pasadizos, tigres reales de Bengala se precipiten triunfalmente desde las jaulas de los vestidores." (*Ibid.,* p. 102.)

[93] Para resolver el "enigma" del jazz, para interpretar su función técnica como "cifra de su función social" (Adorno, "Über Jazz" [1936], *Moments musicaux,* p. 86), Adorno lleva a cabo una crítica a doble nivel, similar a su enfoque en la interpretación de la "historia natural" (cap. 3): contra el argumento afirmativo según el cual el primitivismo del jazz regenerará a la actual "decadencia" musical europea, Adorno sostiene que su pretendido primitivismo es moderno, resultado de la estructura mercancía de la sociedad burguesa (*ibid.,* pp. 94-95), pero contra el argumento según el cual los elementos modernos del jazz son progresistas, Adorno afirma que éstos son precisamente los elementos arcaicos (*ibid.,* p. 184).

[94] *Ibid.,* p. 88.

[95] *Ibid.,* p. 95.

mismas leyes que garantizaban su comercialización en tanto mercancía cultural, le otorgaban una identidad estructural respecto de los mitos primitivos:

> . . .la rígida y casi atemporal inmovilidad en el movimiento (de la música), la máscara estereotipada de la fusión entre una agitación salvaje que parece ser dinámica y una inflexibilidad del proceso que domina por encima de tal agitación. Sin embargo, sobre todo, la ley, que pertenece tanto al mercado como al mito: debe ser siempre la misma, y simultáneamente finge ser siempre nueva.[96]

La tendencia del jazz a "desmitificar" la danza, al transformar sus movimientos ceremoniales en "pasos" secularizados, revertía dialécticamente en una "nueva magia": el rítmico hechizo de la marcha militar.[97] En las rupturas improvisadas de la música de jazz, donde la música pretendía ser individualista, y por lo tanto progresista, Adorno veía la imagen del ritual arcaico. La alteración de copla y estribillo, las rupturas del solista seguidas de la repetición temática, eran paralelas a la visión del bailarín primitivo danzando para el colectivo,[98] y ésta a su vez era una imagen de la relación entre el individuo moderno y la sociedad, en la que el primero, impotente, hacia "un sacrificio al colectivo",[99] no era, como el hombre arcaico, individual en ningún sentido: "sacrifica una individualidad que no posee. . ."[100]

La crítica del jazz de Adorno fue escrita en Inglaterra en 1936, antes de haber decidido unirse al exiliado Instituto de Horkheimer en los Estados Unidos, la meca de la cultura de masas. Al leer la música y su ejecución como una "cifra sociohistórica", cuya traducción exponía el carácter arcaico de su moderna forma de mercancía, al aplicar conceptos tanto de Freud como de Marx a la interpretación del propio material musical, al hacer visible la realidad social al interior de los rasgos superficiales del fenómeno, su análisis del jazz proporcionaba ya el modelo para todas las críticas posteriores de Adorno a la cultura de masas —de la música popular, la radio, la televisión y los horóscopos, para nombrar sólo unos pocos. Fue a partir de los fundamentos de este[101]

[96] *Ibid.*, pp. 95-96.

[97] *Ibid.*, p. 106. Una vez más, esta inversión dialéctica desde la desmitificación, a través de la secularización hacia una nueva forma de mito, anticipa *Dialektik der Aufklärung.*

[98] *Ibid.*, p. 108.

[99] *Ibid.*, p. 110.

[100] *Ibid.*, p. 113.

[101] Conjuntamente con "Über den Fetischcharackter in der Musik und

artículo que Adorno, colaborando con Horkheimer en los Estados Unidos, desarrolló la teoría de la "industria de la cultura" en la década de 1940.[102]

Edward Shils el más notorio crítico norteamericano de esta teoría, sostenía en 1957 (desde un punto de vista más liberal que marxista) no sólo que esta crítica "izquierdista" de la cultura de masas era insostenible, sino que Adorno, Horkheimer y otros inmigrantes no alcanzaban, a causa del intelectual espíritu elitista europeo, a apreciar la esencia democrática de la cultura de masas americana.[103] Independientemente de los méritos de la cultura de masas, la argumentación de Shils se equivocaba en lo referente a Adorno. Como demuestra claramente su artículo sobre el jazz, lejos de menospreciar la cultura de masas, Adorno la tomaba con extremada seriedad, aplicando a sus fenómenos el mismo método analítico sofisticado, la misma tristeza intelectual, que utilizaba al interpretar a Husserl, Kierkegaard y Stravinsky. Tampoco sugería que la distinción entre conciencia crítica y conciencia de masas se relacionara con diferencias de educación o de clase.[104]

die Regression des Hörens" (1938), que sostenía, de manera similar, que la música se había transformado en una mercancía, y que la reificada relación con el público culminaba en una regresión psicológica.

[102] Mientras que la crítica del jazz de Adorno era una "idea" o "constelación", la "industria de la cultura" era en verdad una *teoría*. Como la presentación de una "idea", su ensayo sobre el jazz utilizaba un método dialéctico de crítica inmanente para interpretar la verdad sociohistórica del fenómeno, que Adorno más tarde llamaría "fisiognómica social". En contraste, la *teoría* de la industria de la cultura planteaba un marco estructural para tales ideas. La distinción se discute en el cap. 11.

[103] Edward Shils, "Daydreams and Nightmares: Reflections on the Criticism of Mass Culture", *Sewanee Review,* 65, 4 (otoño de 1957), pp. 587-608. El artículo de Shils era un comentario del libro de Bernard Rosenberg y David Manning White, eds., *Mass Culture* (Nueva York, Free Press, 1957), en el cual apareció el artículo de Adorno "On Popular Music". El comentario también hacía referencia a artículos de la revista del Instituto, y a *Eros y civilización* de Marcuse.

[104] "...el efecto del jazz está tan poco confinado a la clase dominante como que su conciencia se separa profundamente de la de los dominados: los mecanismos de mutilación psíquica, cuya continuidad se debe a las condiciones presentes, tienen también poder sobre los propios mutiladores, y si en su estructura instintiva son suficientemente parecidos a aquellos a quienes sacrifican, entonces los sacrificados son a su vez compensados, en tanto se les permite la porción de bienes de los dominadores a la que aspira una estructura instintiva mutilada." (Adorno, "Über Jazz" [1936], *Moments musicaux,* pp. 89-90.)

Adorno pudo haber sido en realidad un snob intelectual, pero un argumento *ad hominem* no funciona como crítica de su teoría. Estaba fundamentalmente comprometido con la relación entre sujeto y objeto, y al otorgar dignidad filosófica a la existencia moderna antes que retroceder a las aristocráticas "grandes cuestiones" de la filosofía o deificar la dominación del sujeto sobre la materia, la concepción de Adorno sobre la relación sujeto-objeto era "democrática" en un sentido muy real.

Adorno, entonces, no menospreciaba al jazz, ni sostenía que era insignificante en tanto "ideología" o cultura de "frentes estrechas". Por el contrario, insistía en que la apariencia —fenoménica, *Schein* ideológico— era precisamente el lugar de la verdad;[105] y aquí precisamente afianza su mirada filosófica, bajo la cual la apariencia era dialécticamente "redimida", transformada de ideología en verdad social. El jazz se revelaba como un escenario de la realidad social. Como verdad inintencional, *se descubría* a sí mismo. Su realización era entonces "el estático ritual de la revelación de su carácter social".[106]

Pero sólo una actitud crítica ante el jazz (o ante cualquier otro fenómeno), el rechazo a identificarse con él, podía descubrir la verdad. La crítica afirmación del jazz era "seudodemocrática".[107] El jazz era "estático" en los dos sentidos de la palabra inglesa: era míticamente repetitivo, y también un mensaje mutilado: "interferencia"[108] que debía ser descifrada. Este descifrar no dejaba intacto al objeto (ni al sujeto): era praxis, *intervención*, conocimiento que alteraba de tal modo a los fenómenos que, como

[105] Ningún objeto, fuera éste el jazz, una obra de arte o una filosofía, era en sí mismo "verdad"; en cambio, la verdad aparecía, emergiendo desde dentro de los fenómenos bajo el escrutinio de la interpretación crítica. Los únicos fenómenos totalmente ideológicos (y de allí totalmente "irredimibles", en el sentido de Adorno) eran aquellos en los que se negaban todos los antagonismos, todas las contradicciones, y que, por lo tanto, eran totalmente conciliatorios con el *status quo*. Pero el jazz, como configuración de opuestos, del individualismo de la música de salón por una parte y del colectivismo de la marcha militar por la otra, aprehendía una contradicción social real, a partir de la cual podía interpretarse la verdad. Si ambos polos del jazz se separaran, escribió Adorno, transformándose en dos géneros de jazz diferenciados, cada uno de ellos sin contradiciones internas, entonces "el jazz ya no podría ser redimido". (*Ibid.*, p. 115.)

[106] *Ibid.*, p. 113.

[107] *Ibid.*, p. 90.

[108] *Ibid.*, p. 86.

Vexierbilder, jamás podían volver a ser mirados de la misma manera mistificadora:

Si el jazz pudiera en realidad ser sólo escuchado, perdería su poder. Entonces las personas ya no se identificarían con él, sino consigo mismas.[109]

[109] Adorno, "Oxforder Nachträge" (1937), apéndice a *ibid.*, p. 120.

7. EL MÉTODO EN ACCIÓN: LIQUIDACIÓN DEL IDEALISMO

LA PRUEBA MATERIAL

El método de Adorno era notablemente versátil. Podía ser aplicado a cualquier tipo de fenómeno social burgués.[1] Ya se tratara del jazz, de la atonalidad, de una obra de Beckett, de la audiencia de radio, de un concepto sociológico, de un principio estético o de un texto filosófico, su procedimiento interpretativo seguía aquellos principios que he intentado describir e ilustrar. En todos los casos, cualquiera fuera la disciplina a la que estos fenómenos tradicionales hubieran pertenecido, su objetivo era el desarrollo de la conciencia crítica y del conocimiento de la verdad social para que el mundo de los objetos, no idéntico al de la razón, fuese accesible a la comprensión racional. Pero cuando el objeto era la filosofía burguesa, el proceso producía un resultado único: probaba su falsedad negando las premisas idealistas sobre las que descansaba. Aquí radicaba el potencial revolucionario real del método, y como estas premisas, a su vez, proporcionaban los fundamentos de toda la investigación intelectual burguesa, Adorno hizo de ellas el centro de su análisis. Tenía la esperanza no sólo de elevar la conciencia crítica acerca de la función ideológica y social de la filosofía, sino de hacer una contribución positiva: articular la lógica inherente al propio material de la filosofía, que conducía por su propia dinámica a la desintegración de la forma de mercancía burguesa, idealista. Esta negación, al mismo tiempo, *redimía* a la filosofía, transformando la ontología, la epistemología, la metafísica, la ética y la estética,[2] de sistemas idealistas cerrados

[1] La relatividad histórica de la propia posición del intérprete limitaba la validez de su aplicación a los fenómenos de la era burguesa —lo arcaico, la magia y el mito podían ser interpretados sólo a través de su mediatización por el presente sólo en cuyo contexto adquirían significación.

[2] Aunque la teoría de Adorno no se adhería a ninguna distinción rígida entre estas ramas de la filosofía, sus escritos sí tienden a enfocar problemas específicos que cada una de ellas suscitan. Acerca de la ontología, véase especialmente su estudio sobre *Kierkegaard* (1933), sobre Heidegger, *Jargon der Eigentlichkeit* (1964); y la parte I de *Negative Dialektik* (1966). Acerca de la epistemología, véase *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie* (1956); acerca de la metafísica, *Drei Studien zu Hegel* (1963) y

en actividades de pensamiento que autoconscientemente participaran en el proceso de cambio social.

La distinción cualitativa de resultados del método de Adorno, aplicada al fenómeno de la filosofía burguesa constituye un punto importante, y permítaseme ser específica al respecto. En el capítudo 2 cité la única ilustración concreta que proporcionara Adorno en su programa para la filosofía de 1931, una constelación organizada según el concepto "llave" de estructura-mercancía, que era capaz de interpretar y negar simultáneamente el problema kantiano de la cosa en sí. Quiero apuntar aquí que aquello que resultaba excitante para Adorno en esta interpretación (original de Lukács) no era simplemente el hecho de mostrar la relatividad histórica del pensamiento de Kant, sino que proporcionaba una crítica inmanente a la absoluta incorrección[8] de la premisa kantiana sobre la dualidad de pensamiento y realidad: sujeto y objeto estaban inextricablemente relacionados, reflejándose uno en el otro, y los elementos problemáticos de la producción burguesa de mercancías eran precisamente los elementos problemáticos del idealismo kantiano: la relación "indiferente" entre el sujeto y el objeto de Kant era la reificada relación entre trabajador y producto; la

"Meditationen zur Metaphysik", en *Negative Dialetik* (1966). Sobre la estética, véase *Philosophie der neuen Musik* (1949), "Der Essay als Form", en *Noten zur Literatur*, vol. 1 (1958), y *Aesthetische Theorie* (*Gesammelte Schriften*, vol. 7, 1970). La crítica de la ética burguesa era en realidad el terreno de Horkheimer, aunque la crítica a la razón práctica de Kant, "Exkurse II" en *Dialektik der Aufklärung*, escrita por Horkheimer, reflejaba también el pensamiento de Adorno. La colección de aforismos de Adorno *Minima moralia* (1951) es un libro acerca de la ética, pero el método se desarrolla a través de la crítica de los fenómenos de la vida contemporánea más que a través de la crítica directa de las filosofías éticas del idealismo. Pero véase su crítica posterior a la razón práctica de Kant, "Freiheit", en *Negative Dialektik* (1966). Adorno planeaba un libro acerca de la ética cuando murió (el que conjuntamente con *Negative Dialektik* y *Aesthetische Theorie* correspondería a la divisi6n de la filosofía de Kant en tres críticas, metafísica, ética y estética.

[8] Cf. Horkheimer, quien con su orientación moralista, estaba más preocupado por probar que la sociedad era absolutamente incorrecta: "Al mismo tiempo, el aceptar simplemente ese significado [de las categorías económicas] implica la más torpe de las falsedades: el reconocimiento crítico de las categorías que dominan la vida de la sociedad contiene también la condena de aquéllas. Este carácter dialéctico de la autointerpretación del hombre actual determina también, en última instancia, la oscuridad de la crítica kantiana de la razón. La razón no puede hacerse comprensible a sí misma mientras los hombres actúen como miembros de un organismo irracional." (Max Horkheimer, "Teoría tradicional y teoría crítica" [1937], *Teoría crítica*, trad. E. Albizu y C. Luis [Buenos Aires: Amorrortu, 1974], p. 241.)

abstracción del formalismo kantiano era la abstracción del valor de cambio; la irracionalidad de la cosa en sí era la opacidad resultante de las mercancías; la aceptación del mundo de la experiencia "dado" era la aceptación de las relaciones de clase como segunda naturaleza. Las características distintivas del sujeto kantiano, de la *autonome ratio* sobre la que se basaba todo idealismo, eran su independencia con respecto al objeto, su universalidad histórica y formal, y su regulación[4] del mundo empírico. Ahora podía demostrarse que esos elementos eran reflejos de la realidad social; si, como esos pisapapeles de vidrio que al ser dados vuelta nievan sobre un mundo interior,[5] estos elementos, puestos de cabeza y vueltos transparentes, revelaban una imagen de la realidad social en "abreviación monadológica", entonces las pretensiones de la *autonome ratio* —su ahistoricidad, su separación del objeto, su universalidad— probaban su falsedad, eran negadas, liquidadas. Como resultado, el enigma del problema de la cosa en sí (que se había transformado en problema por la presunción, en primer lugar, de un sujeto autónomo) se resolvía, no por haber encontrado una respuesta, sino porque la pregunta misma ya no tenía sentido, porque "desaparecía absolutamente".[6] El programa de la filosofía como liquidación del idealismo se definía entonces como un proceso de "solución de enigmas":

> Y así como se constituye la resolución de enigmas, conformando en varios grupos a los elementos singulares y dispersos de la pregunta hasta que éstos se unen en una figura de la cual surge la solución, en tanto desaparece la pregunta —así la filosofía tiene que disponer sus elementos, que recibe de las ciencias (*Wissenschaften*), en cambiantes constelaciones... hasta que conformen una figura que pueda ser leída como respuesta, mientras que, al mismo tiempo, la pregunta desaparece.[7]

[4] Esta regulación sistemática de los objetos externos, dominados por el sujeto, era la característica que Adorno y Horkheimer interpretaban en la década de 1940 como la llave de la estructura del totalitarismo ("Exkurse II" de *Dialektik der Aufklärung*). La crítica de Adorno a la estructura de dominación se centraba, como podía suponerse, en sus manifestaciones al interior de la lógica burguesa y la experiencia cognitiva. Éste era el tema de su introducción de 1956 a la crítica de Husserl escrita en la década de 1930 (pero publicada por primera vez en 1956), *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie*.

[5] Theodore W. Adorno, "Caracterización de Walter Benjamin (1950), *Crítica cultural y sociedad*, p. 119.

[6] Theodor W. Adorno, "Die Aktualität der Philosophie" (1931), *Gesammelte Schriften*, vol. 1: *Frühe philosophische Schriften*, ed. Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973), p. 337.

[7] *Ibid.*, p. 335.

Cuando se construían constelaciones para resolver los enigmas de la filosofía idealista, los "objetos" eran textos filosóficos, y sus "elementos" eran los detalles aislados, fragmentarios, aparentemente insignificantes: partículas de pensamiento, giros idiomáticos, palabras e imágenes específicas. Los "enigmas" se ubicaban en las antinomias, las rupturas lógicas de los textos, pues aquí, donde vacilaba la intención subjetiva del filósofo, donde, al enfrentarse con la contradicción, él mismo sentía que había fracasado, allí, inintencionalmente triunfaba, al hacer visible la verdad social. La yuxtaposición de elementos aparentemente remotos, en la particular disposición única en un momento cuya estructura correspondía a las categorías "llaves" de Marx y Freud, creaban "imágenes históricas" de estas categorías. Los textos filosóficos así interpretados se tornaban transparentes, escenarios de la realidad social objetiva, justo en el momento en que, en tanto textos *idealistas,* pretendían estar hablando de un reino subjetivo, autónomo, absoluto. El idealismo, a través de su crítica inmanente, era forzado a contradecir sus propias premisas, y las constelaciones de Adorno promovían entonces la autoliquidación del idealismo:

> No temo al reproche de una negatividad infructuosa... Si la interpretación filosófica puede de hecho sólo prosperar dialécticamente, entonces el primer punto de ataque dialéctico está dado por una filosofía que cultiva precisamente aquellos problemas cuya eliminación parece ser más urgentemente necesaria que la agregación de una nueva respuesta a las muchas anteriores.[8]

Esto fue escrito en 1931. En 1966 Adorno podía sostener todavía que "la filosofía ... se encuentra obligada a criticarse sin consideraciones",[9] que "sin duda hay que negar la problemática filosófica tradicional; pero también estamos encadenados a sus preguntas".[10]

[8] *Ibid.*, p. 339. En Viena los positivistas lógicos alrededor de Carnap (y en Cambridge el círculo de Bertrand Russell) estaban "liquidando" también las cuestiones tradicionales de la filosofía, pero no *dialécticamente.* Ignoraban la tradición, simplemente dejando de lado, por carecer de sentido, los problemas de metafísica y moral. Adorno *demostraba* el sinsentido de los problemas filosóficos tomándolos en serio, y en su negación del idealismo, la tradición del idealismo permanecía superada (*aufgehoben*). Como escribió Adorno en 1966, una cuestión no debía perderse para la filosofía, y es "cómo un pensamiento que tiene que desprenderse de la tradición puede conservarla transformándola; la experiencia del espíritu no es otra cosa". (Theodor W. Adorno, *Dialéctica negativa,* trad. J. M. Ripalda [Madrid: Taurus, 1975], p 60.)

[9] *Ibid.*, p. 11.

[10] *Ibid.*, p. 25.

Existía entonces una notable persistencia en la concepción de Adorno acerca de la tarea de la filosofía. Y sin embargo su descripción del proceso de resolución de los enigmas cambió realmente de una manera tal que reflejaba un viraje en el equilibrio de factores que incluía la construcción de constelaciones. En el programa de 1931, reflejando la influencia de Adorno, se enfatizaba el papel crucial de las "imágenes históricas". La iluminación de estas imágenes" conformaba el momento del clímax: iluminaban el problema "como una alborada":

> La interpretación filosófica auténtica no se topa con un significado fijado que ya existe por detrás de la cuestión, sino que lo ilumina súbita y momentáneamente, y lo consume al mismo tiempo.[11]

Esta imaginería de la luz evocaba simultáneamente varias tradiciones históricas: conjuraba al platonismo,[12] pero también al iluminismo del siglo XVIII; como iluminación se asociaba con la experiencia reveladora del misticismo[13] y de la intuición poética,[14] pero también con la tecnología más moderna: un *shock* eléctrico,[15] una explosión atómica,[16] o un *flash* fotográfico capturando una toma de lo real.[17] En su discurso inaugural, Adorno, al hablar de las imá-

[11] Adorno, "Die Aktualität der Philosophie" (1931), *GS* 1, p. 335.

[12] La asociación entre el platonismo y la teoría de Benjamin de las ideas, y de allí de los elementos de un platonismo invertido en los propios escritos de Adorno, ha sido discutida en el cap. 4.

[13] Ésta era la influencia indirecta de la Cábala, vía Scholem y a través de Benjamin, en Adorno.

[14] La imaginería de la luz fue utilizada por los poetas románticos alemanes (Novalis, Schlegel, Goethe), que influyeron al joven Benjamin. (Véase Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* [1920], ed. Hermann Schweppenhäuser [Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1973].) En su discurso de 1931 Adorno se refirió a Goethe defendiendo la validez de su propio método sobre la base de su carácter "fructífero" (Adorno, *GS* 1, p. 342). Cf. la descripción de Goethe acerca del "sentimiento de la verdad" intuitiva, que "conduce con una velocidad similar a la de la luz al conocimiento fructífero (citado en Rolf Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, introd. Theodor W. Adorno [vol. 16 del Institut für Sozialforschung, *Frankfurter Beiträge zur Soziologie*, ed. Theodor W. Adorno y Walter Dirks] [Frankfurt am Main, Europäische Verlagsanstalt, 1965], p. 43).

[15] El elemento de *shock* estaba unido (vía Benjamin) a Brecht y al surrealismo.

[16] Los trabajos de Adorno de la década de 1930 hablaban frecuentemente de hacer "explotar" (*sprengen*) el "hechizo" (*Bann*) del idealismo. Véase también la afirmación final de su conferencia inaugural: "Sería posible penetrar el detalle, hacer explotar en miniatura la masa de la realidad meramente existente". (Adorno, "Die Aktualität der Philosophie" [1931], *GS* 1, p. 344.)

[17] Adorno utilizó más tarde la imagen del *flash* fotográfico interpretando

genes históricas, afirmó que su validez se garantizaba por el hecho de que "la realidad cuaja en ellas con asombrosa evidencia [*in schlagender Evidenz*]".[18] Sin embargo, pronto Adorno desarrolló sus reservas respecto de este momento iluminador. Quizá tenía demasiadas reminiscencias del concepto de *Anschauung* de Husserl, de la "mirada intuitiva" para la cual la esencia del objeto se tornaba fenomenológicamente "evidente", y que Adorno atacara en su crítica a Husserl, escrita en 1934-1937. En 1938 Adorno comenzó a reconocer la misma invocación (*Beschwörung*) por la verdad en los escritos de Benjamin, donde la realidad era más intuitivamente revelada que teóricamente interpretada. Cuando Benjamin comenzó a basarse en un "montaje" de datos objetivos para construir "imágenes" de la verdad, sin ninguna mediación interpretativa por parte del sujeto, Adorno le escribió:

> La "mediación" que no encuentro, y que se esconde tras la invocación [*Beschwörung*] historiográfico-materialista no es otra cosa en realidad que la teoría que su trabajo pasa por alto.[19]

Las imágenes históricas nunca desaparecieron de los escritos de Adorno. Pero se transformaron claramente en un polo de sus constelaciones, o "modelos de pensamiento",[20] más que en su culminación, puestas en suspenso por la argumentación teórica dialéctica.[21]

DESCODIFICANDO A KIERKEGAARD: LA IMAGEN DEL "INTÉRIEUR" BURGUÉS

La *Habilitationsschrift*, con la que satisfizo los requerimientos para

críticamente la intuición categorial de Husserl (cf. Adorno, ms. Husserl, 1934-1937, Frankfurt am Main, legado de Adorno, p. 64).

[18] Adorno, "Die Aktualität der Philosophie" (1931), *GS* 1, p. 341.

[19] Carta de Adorno a Benjamin, 10 de noviembre de 1938, en Theodor W. Adorno, *Über Walter Benjamin* (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970), pp. 138-139. Adorno se refería al artículo de 1938 "Das Paris des Second Empire bei Baudelaire", que Benjamin tenía la esperanza de publicar en la *Zeitschrift für Sozialforschung* del Instituto (véase cap. 10).

[20] "Pensar filosóficamente significa pensar en modelos; la dialéctica negativa es un conjunto de análisis de modelos." (Adorno, *Dialéctica negativa*, p. 36.) Los términos "modelo" y "constelación" fueron utilizados como sinónimos en el discurso inaugural de 1931 y *Negative Dialektik* (1966), así como en el *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1927) de Benjamin.

[21] En *Negative Dialektik* Adorno hablaba de modelos de pensamiento en términos no tanto de hacer explotar problemas sino de circunscribir a un objeto en perpetuo movimiento, mientras que la fuente de luz era la innombrada utopía: "quien le sirve [a la utopía] es el pensamiento", "el prisma que capta su color". (Adorno, *Dialéctica negativa*, p. 62.)

obtener un puesto en la facultad de filosofía de Frankfurt,[22] era una crítica de Kierkegaard. En este estudio, escrito en 1929-1930 y publicado en 1933,[23] Adorno aplicaba el método filosófico diseñado en su conferencia inaugural. El libro, *Kierkegaard: Konstruktion des Aesthetischen*, que Adorno volvió a publicar sin revisión en 1962,[24] ilustra cómo una imágen histórica funcionaba en

[22] Su primera *Habilitationsschrift*, el estudio sobre Kant y Freud, había sido rechazada por Cornelius en 1927 (véase cap. 1). En la época del segundo intento de Adorno, Cornelius había dejado Frankfurt y emigrado a Finlandia (por propia elección más que por necesidad política). El primer lector del estudio sobre Kierkegaard fue Paul Tillich, que lo aceptó más por su relación personal, tanto con Adorno como con Horkheimer, que por las afinidades con su propia posición (no puede decirse que Adorno hubiera estado influido por Tillich). Tillich escribió un breve pero favorable comentario acerca del libro mientras estaba en el Seminario Teológico, y que apareció en el *Journal of Philosophy* (Paul Tillich, "Theodor Wiesengrund-Adorno, *Kierkegaard: Konstruktion des Aesthetischen*", *Journal of Philosophy,* 31 [8 de noviembre de 1934]: 640.) El libro fue también comentado por Benjamin (véase *infra*) y por Karl Löweth en *Deutsche Literatur-Zeitung,* 5, 3F, 5 (1934).

[23] Adorno escribió a Ernst Krenek en septiembre que estaba bajo gran presión para cumplir el término fijado por los editores, el 1º de noviembre; que aunque había intentado editar sólo la versión original, la estaba revisando "radicalmente": "para estar seguro, he conservado todos los ladrillos, pero ninguno continúa encima del que estaba; cada frase ha sido reformulada; sólo ahora todo está realmente construido completamente (la primera versión presenta sólo una concepción en comparación con la actual), y mucho, en realidad pasajes centrales, han sido totalmente repensados". (Carta de Adorno a Krenek, 30 de septiembre de 1932, Frankfurt am Main, Legado de Adorno.) La autora no ha podido ver una copia de la versión anterior, pero una comparación documentaría el desarrollo del pensamiento de Adorno durante un período formativo crucial, y respondería por la etapa de su desarrollo reflejada en la conferencia inaugural. Sin embargo podemos suponer que la versión posterior estaba aún más intensamente influida por Benjamin: Adorno había dado mientras tanto un seminario acerca de la teoría del *Trauerspiel;* completó la revisión del estudio sobre Kierkegaard en Berlín, donde también estaba Benjamin. Cuando Benjamin leyó la versión revisada, respondió entusiastamente: "Después de todo, entonces, existe algo así como la colaboración y frases que posibilitan que una persona pueda apoyar a otra." (Carta de Benjamin a Adorno, 1º de diciembre de 1932, citada en las notas editoriales, Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften,* 6 vols., ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, vol. III: *Kritiken und Rezensionen,* ed. Hella Tiedemann-Bartels [Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1972], p. 661.)

[24] En una nota a la tercera edición (1966), Adorno afirmaba que había "mucho que después de treinta años ya no agrada al autor", que ahora comprendía mejor tanto a Kierkegaard como a Hegel, y que "ya no demostraría tan afirmativamente las intenciones metafísicas, y el tono le choca frecuentemente por ser más ceremonial, más idealista que lo justificado". (Adorno, "Notiz", *Kierkegaard: Konstruktion des Aesthetischen* [1933]: *Mit zwei Beilagen,* 3ª ed., ampliada [Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag,

los escritos tempranos de Adorno y cómo su filosofía interpretativa resolvía los "enigmas" del idealismo impulsando su autoliquidación.

Al atacar a Kierkegaard, por entonces muy admirado en los círculos filosóficos,[25] Adorno desafiaba toda la tradición del existencialismo, incluyendo a su último representante, Martin Heidegger, cuyo influyente *Sein und Zeit* había aparecido en 1927.[26] La crítica de Kierkegaard a Hegel era la alternativa burguesa a la de Marx. Aunque ambos rechazaban la teoría de la identidad de Hegel porque perdía de vista la realidad viviente, Kierkegaard se basaba en la realidad de la existencia individual, mientras que para Marx la existencia era una categoría social. Para Kierkegaard el enigma de la filosofía era de carácter ontológico: la ausencia de significado de la existencia humana. El problema de la existencia, formulado menos críticamente,[27] preocupaba también a los existencialistas del siglo XX. Cuando Adorno utilizó sus procedimientos de resolución de enigmas para iluminar y hacer explotar la cuestión ontológica, su propósito tenía dos caras: sustraerle su validez al existencialismo corriente, y justificar simultáneamente una alternativa marxista (modificada). Pero esto no era todo. Como su subtítulo, "Construcción de la estética", lo indicaba, Adorno tenía otro propósito: argumentar en contra de la perspectiva, de Kierkegaard y de otros pensadores contemporáneos, según la cual la estética era el dominio del irracionalismo y de la inmediatez subjetiva, y validar en su lugar la concepción hegeliana de

1966], p. 321.) Al mismo tiempo aclaraba que la obsolescencia del estudio era objetiva y no el resultado de su propio desarrollo, que el contenido de verdad de Kierkegaard no era absoluto sino que cambiaba con el cambio de condiciones.

[25] La resurrección de Kierkegaard en la década de 1920 fue un movimiento desde los círculos teológicos (cf. Karl Barth) a la filosofía, cuando Karl Jaspers y Martin Heidegger "emanciparon" su existencialismo de su contexto religioso y "lo transformaron en una ontología antropológica". (Theodor W. Adorno, "Kierkegaard einmal" [1963], en *ibid.*, p. 299.)

[26] El programa de Heidegger para la filosofía también suponía establecer una metafísica "materialista", y al igual que Adorno sentía que la dirección más promisoria radicaba en la fusión de la fenomenología de Husserl con la tradición hegeliana, pero tal como había sido realizada por Kierkegaard, y no siguiendo a Marx.

[27] Como Kierkegaard no intentaba una ontología positiva, Adorno consideraba la posición de Kierkegaard superior a la de Heidegger: "La pregunta por el 'significado' de la existencia [*Dasein*] es para él [Kierkegaard] no lo que la existencia auténticamente [*eigentlich*] es, sino más bien: qué podría otorgar significado a la existencia, de por sí carente de significado." (Adorno, *Kierkegaard,* p. 128.) Kierkegaard sostenía una ontología negativa en tanto la incertidumbre del significado era en sí el significado mismo (*ibid.*, p. 129).

la estética como un medio para conocer la verdad objetiva (un medio superior para acceder a la verdad, de lo que Kierkegaard o Hegel habían supuesto).[28]

Implicar todo esto en un corto estudio suponía que la claridad de propósitos no fuera su punto más fuerte.[29] El camino completo del pensamiento de Adorno no puede ser seguido aquí. El libro nos interesa específicamente como una temprana demostración de su método filosófico.

Debemos recordar que para Kierkegaard la esfera estética marcaba el peldaño más bajo en la dialéctica del desarrollo espiritual. Como punto de partida para el proceso de la trascendencia, su construcción cristalizaba en la forma del problema existencial. Los personajes que en los escritos de Kierkegaard encarnan la actitud estética eran representados como hedonistas cuyas acciones eran dictadas por la inmediatez sensual de su "situación", más que por una elección moral. Kierkegaard desaprobaba esta esfera a causa de su "inmediatez creatural", comparada con los dominios superiores de la ética y la religión. Pero Adorno sostenía que en este punto, el más concreto de su teoría, Kierkegaard se acercaba a la verdad.[30] Apuntaba que al describir Kierkegaard la alienación de la situación existencial del hombre, demostraba una aguda conciencia de las realidades de la sociedad capitalista:

> ...en realidad se dio cuenta... de la relación entre reificación y estructura-mercancía en un símil que sólo necesita ser tomado literalmente para corresponderse con la teoría marxista.[31]

[28] Kierkegaard ubicaba la estética en el peldaño más bajo de los modos de experiencia, por debajo de la ética y la religión; Hegel también, por debajo de la religión y la filosofía. Adorno invertía este principio jerárquico, valorando negativamente la espiritualidad en comparación con el arte, porque estaba más lejana de la realidad sociohistórica y por lo tanto más lejana de la verdad.

[29] El comentario de Paul Tillich calificaba de "pesado y peculiar" al lenguaje de Adorno (Tillich, "Theodor Wiesengrund-Adorno's *Kierkegaard*", p. 640); Jay se refiere al "no apologético estilo abstruso que demanda un análisis complejo..." (Martin Jay, *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-1950* [Boston: Little, Brown, 1973], p. 66.) Adorno parecía estar siguiendo el consejo de su maestro Alban Berg, cuya máxima era: "para mejorar la pieza, hacerla más compleja".

[30] "Allí donde su filosofía... se topa con las determinaciones 'estéticas', se acerca a la verdad: a la de su propia situación de interioridad sin objeto así como la del objeto extraño que se enfrenta a ella. En ningún lugar la realidad social es vista con contornos tan agudos como en el Diasalmo 'estético...' " (Adorno, *Kierkegaard*, pp. 122-123.)

[31] *Ibid.*, p. 73.

Pero en su rechazo de Hegel, Kierkegaard reaccionaba y trataba de evitar al mismo tiempo el problema de la historia objetiva: "No analiza ni la necesidad o justicia de la reificación ni la posibilidad de su corrección."[82] En lugar de intentar suprimir la reificación del mundo, Kierkegaard trató de suprimir el mundo, sosteniendo que si la realidad material era reificada (*verdinglicht*), entonces la verdad no estaba en la materia (*dinglich*).[83] Kierkegaard se volvió hacia el mundo interior de la experiencia religiosa individual: "Con la categoría de 'persona' y su historia interna [Kierkegaard] quisiera reprimir la historia externa en su círculo de pensamiento."[84] Kierkegaard reducía la dimensión histórica de la existencia a la historicidad (un concepto antropológico abstracto), y sustraía de su contenido específico a la realidad social refiriéndose a ella en general como "situación" existencial. En lugar de ver en la alienación un producto de su propia era burguesa, Kierkegaard le dio sanción filosófica al elevarla al nivel de principio ontológico,[85] mientras que la relación entre sujeto y objeto era caracterizada no por su mutua transformación, sino por la "indiferencia".[86] La realidad concreta

> ...se evade. Proporciona al sujeto una mera "ocasión" para la acción, una mera oposición al acto de fe. En sí [el mundo de las cosas] sigue siendo arbitrario y completamente indeterminado. No se le otorga ninguna participación en el "significado". Hay en Kierkegaard tan poca [relación] sujeto-objeto en el sentido hegeliano como objetos ricos en contenido: sólo la subjetividad aislada, encerrada dentro de sí misma, apartada de la oscura otredad.[87]

A través de la "fuerza superior de la otredad",[88] el sujeto de Kierkegaard era arrojado de vuelta sobre sí mismo. Su dialéctica era entonces subjetivo-interior, una "dialéctica sin objeto" que "podía ser pensada, en el sentido de la filosofía de Kierkegaard, como el movi-

[82] *Ibid.*
[83] *Ibid.*, p. 74.
[84] *Ibid.*, p. 60.
[85] Éste era el punto en el que, a pesar de su rechazo de la teoría de la identidad de Hegel, el propio Kierkegaard afirmaba un principio de identidad, al que consideraba más allá de Hegel porque la realidad *presente* tenía, en él, estatus de verdad absoluta.
[86] "Para Kierkegaard la situación no es, como para Hegel, historia objetiva que puede ser aprehendida a través de su construcción en el concepto, sino [que es aprehendida] sólo a través de la decisión espontánea del ser humano autónomo. En su [situación] Kierkegaard descubre, hablando idealistamente, la indiferencia entre sujeto y objeto." (*Ibid.*, p. 70.)
[87] *Ibid.*, p. 55.
[88] *Ibid.*

miento en las contradicciones de la conciencia de la persona individual".[39] El resultado era que Kierkegaard, quien había acusado a Hegel de abstracción por haber ignorado la existencia vivida del individuo, sacrificaba el propio contenido concreto que intentaba rescatar: "La teoría de la existencia de Kierkegaard podría llamarse un Realismo sin Realidad."[40]

Pero era también subjetivismo sin sujeto. Porque una vez que la realidad objetiva era apartada y dejada atrás, para otorgar significado a la vida, el individuo de Kierkegaard terminaba sacrificándose a sí mismo, a su propio cuerpo (primera naturaleza), así como a su conciencia crítica, a través de un ciego salto al reino de la espiritualidad mística y la sumisión a Dios.

Los momentos contradictorios de la teoría de Kierkegaard, del sujeto, del objeto, y del enigma del significado, "permanecen" entrelazados unos dentro de los otros. Su figura se denomina "interioridad".[41] Adorno no se contentaba con demostrar las dificultades lógicas de esta configuración ni sus implicancias ideológicas, la razón de por qué promovía la conciencia burguesa o "falsa". Quería más, probar la incorrección de las premisas idealistas de Kierkegaard, demostrando que precisamente allí donde Kierkegaard pensaba que había escapado al mundo objetivo, allí permanecía prisionero en él: "La historia real se abre paso en su filosofía. Incluso el sujeto sin objeto con su historia interna está atado a la objetividad histórica."[42] En realidad, los errores de Kierkegaard eran expresiones de la verdad histórica "inintencional": el dominio interno al que conducía la lógica de su teoría era en sí mismo una manifestación histórica, que marcaba el pasaje de la era burguesa; el dominio del espíritu estaba habitado por los fantasmas del idealismo burgués anterior. Como apuntó Benjamin en un comentario del libro de Adorno para la *Vossische Zeitung* en 1933:

> La cuestión de Wiesengrund [Adorno] está entonces, si se quiere, históricamente planteada... Conduce a una crítica del idealismo alemán, cuya resolución comienza en la vejez. Porque Kierkegaard es un arribo tardío... Fundamentalmente en el idealismo estético del romanticismo, los elementos míticos del idealismo absoluto llegan realmente a iluminarse.[43]

[39] *Ibid.*, p. 59.
[40] *Ibid.*, p. 156.
[41] *Ibid.*, p. 55.
[42] *Ibid.*, p. 63.
[43] Benjamin, "Kierkegaard: Das Ende des philosophischen Idealismus" (2 de abril de 1933), *Gesammelte Schriften* III, p. 381.

La "resolución" filosófica de Kierkegaard no suponía dar una respuesta al aparente sinsentido de la vida, sino demostrar el sinsentido de la pregunta existencial, que no era absoluta, sino limitada a su "única y primera aparición histórica".[44] Si Adorno podía probar que la cuestión existencial era históricamente específica, podía destruir las pretensiones ahistóricas y ontológicas de la cuestión, que habían conducido incorrectamente a Kierkegaard a buscar una solución en la pura espiritualidad y no en la realidad social: la "respuesta" no estaba en la negación de sí mismo sino en la negación de las condiciones sociales que daban lugar al problema. Al atacar a Kierkegaard desde dentro, utilizando sus propias palabras en contra de su intención, Adorno necesitaba demostrar que la "configuración de la interioridad" que aparecía en todos los puntos contradictorios de la filosofía de Kierkegaard, estaba determinada por el mundo externo. La interioridad existencial debía ser traducida de la abstracción conceptual a la concreción sociohistórica. Para realizar esto, Adorno construía una "imagen histórica" utilizando los elementos de una metáfora del propio Kierkegaard: el interior de un apartamento burgués de mediados del siglo XIX. Adorno sostenía que la imagen del "*intérieur* burgués",[45] tomada literalmente, revelaba la verdad histórica de la filosofía de Kierkegaard y contenía al mismo tiempo su propia crítica "inmanente":

> El nombre adecuado para la "situación", en tanto impotente indiferencia inmediata entre sujeto y objeto, no es el castillo del caballero con el que, románticamente, Kierkegaard compara la interioridad. Y no necesita ser establecido sociológicamente en mera "asociación" [*Zuordnung*] con Kierkegaard, sino que está pragmáticamente presente en su propia obra. Específicamente, en su metáfora del apartamento interior... Es el *intérieur* burgués del siglo XIX, ante cuya disposición toda cháchara acerca de sujeto, objeto, indiferencia, situación, empalidece hasta transformarse en una metáfora abstracta aun cuando, para Kierkegaard, la imagen del *intérieur* es en sí una mera metáfora para la conexión entre sus conceptos

[44] Adorno, "Die Aktualität der Philosophie" (1931), *GS* 1, p. 337.

[45] Una vez más, fue Benjamin quien por primera vez se centró en el *intérieur* burgués como expresión de la decadencia burguesa. En *Einbahnstrasse* (1928) escribió: "El *intérieur* burgués de la década de 1860 a la década de 1890, con sus gigantescos aparadores atiborrados de tallas de madera, los rincones umbrosos donde se ubican las palmas, los rellanos fortificados de barandas, y los largos corredores iluminados por las lámparas de gas, es adecuado sólo para albergar un cadáver. En este sofá la tía sólo puede ser asesinada." (Benjamin, *Einbahnstrasse, Schriften*, 2 vols., ed. Theodor W. Adorno y Gretel Adorno [Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1955], vol. 1, p. 519.)

básicos. La relación se revierte tan pronto como la interpretación abandona la compulsión a la idéntidad. . .[46]

El *intérieur* burgués era un detalle aparentemente insignificante en los escritos de Kierkegaard, menospreciado por "autores filosóficamente formados",[47] que Kierkegaard proponía como una representación simbólica de sus conceptos filosóficos. Bajo la mirada interpretativa de Adorno, esta imagen histórica representa la verdad social inintencional y demuestra que estos conceptos son falsos (mientras que los conceptos marxistas demuestran ser verdaderos).

La imagen aparece frecuentemente en las obras de Kierkegaard. Adorno cita un ejemplo temprano: padre e hijo, en el hogar, caminan cruzando la habitación, simulando estar recorriendo lugares excitantes del mundo exterior. Adorno comenta: "Así el *flâneur* sale a dar un paseo en la habitación; la realidad se le aparece simplemente como un reflejo exterior de la mera interioridad."[48] A diferencia del *flâneur* de París, que al menos observaba la superficie urbana, empírica, de la realidad social,[49] el hombre reflexivo de Kierkegaard reflexiona en su casa. Es el *rentier,* viviendo de las rentas del edificio del que es propietario (como Kierkegaard), excluido del proceso de producción, el cual ni siquiera entra en el campo de su visión.[50]

La imaginería de la reflexión es una parte del *intérieur.* Kierkegaard *piensa* al espejo como un símbolo del seductor: "Pero con él, se plantea una imagen en la que se condensa, contra el deseo de Kierkegaard, el contenido histórico y social."[51] Los espejos, conocidos como "espías" (una palabra que Kierkegaard utilizaba para describirse a sí mismo),[52] eran parte del moblaje tradicional en los apartamentos burgueses del siglo XIX. Estaban ubicados

[46] Adorno, *Kierkegaard,* p. 76.
[47] *Ibid.*
[48] *Ibid.,* p. 77.
[49] El *flâneur,* el hombre del ocio "que va a hacer botánica al asfalto", recorriendo las calles de la ciudad para observar la superficie panorámica de la multitud y del mercado, era una figura clave del *Passagenarbeit* de Benjamin, y funcionaba como una pantalla para tornar visible la realidad histórica de París a comienzos del siglo XIX. El *flâneur* estaba como en casa en el pasaje comercial, que era "una cosa intermedia entre la calle y el interior", hacía del mundo exterior su propio interior: "El bulevar es la vivienda de 'flâneur', que está como en su casa entre fachadas, igual que el burgués en sus cuatro paredes." (Walter Benjamin, "El París del Segundo Imperio en Baudelaire" [1938], *Poesía y capitalismo* [*Iluminaciones* 2] pról. y trad. J. Aguirre [Madrid: Taurus, 1972], p. 51.)
[50] Adorno, *Kierkegaard,* p. 78.
[51] *Ibid.,* p. 77.
[52] ". . .espía. . . al servicio de la idea" (citado en *ibid.,* p. 78).

"...para reflejar las interminables cuadras de estos apartamentos de renta en el clausurado espacio vital burgués".[53] El mundo externo se subyugaba entonces al *intérieur* al mismo tiempo que definía sus límites, así como en la filosofía de Kierkegaard la "situación" se "subyugaba a la subjetividad, pero al mismo tiempo la confinaba".[54]

"El espacio no se incluye en el *intérieur*. Es sólo su límite."[55] El espejo testimonia la ausencia del objeto en la dialéctica de Kierkegaard. Trae sólo la apariencia de las cosas al mundo privado del individuo. Pero incluso los objetos dentro del *intérieur*, los muebles, se reducen a la pura apariencia, sin contenido concreto. El seductor de Kierkegaard describe la sala de Cordelia —colmada de objetos importados por una economía imperialista— como una disposición ornamental, decorativa. Los objetos del moblaje reciben su significado.

> ...no a partir de la sustancia con la cual están fabricados, sino a partir del *intérieur*, que unifica la ilusión de las cosas en tanto aún-vivientes. Aquí los objetos perdidos son conjurados en una imagen. El yo es alcanzado en su propio dominio por las mercancías y su esencia histórica.[56]

Sin embargo, enclaustrado en su espacio privado, el sujeto burgués no puede aprehender la realidad de los objetos en tanto mercancías de la producción capitalista:

> Su carácter-apariencia [*Scheincharakter*] es producido histórica y económicamente a través de la alienación de su valor de uso. Pero en el *intérieur* las cosas no persisten como extrañas.[57]

En cambio, los objetos mudos hablan como "símbolos":[58] interpretándolos como plenos del significado subjetivo, Kierkegaard oscurecía su especificidad histórica y los aceptaba como segunda naturaleza: "de este modo, objetos que aparecen históricamente son dispuestos como para aparecer en tanto naturaleza intransformable".[59]
El *intérieur* burgués no tiene lugar donde desplegarse. Existe, de una vez y para siempre, en la vida conservada del moblaje, y a partir de allí da la imagen concreta de la "indiferencia" entre

[53] *Ibid.*
[54] *Ibid.*
[55] *Ibid.*, p. 80.
[56] *Ibid.*, p. 81.
[57] *Ibid.*
[58] *Ibid.*
[59] *Ibid.*

sujeto y objeto. Pero el *intérieur* es también la "imagen viviente" de la indiferencia de Kierkegaard respecto del cambio histórico, la fusión (y confusión) entre la existencia temporalmente específica y la naturaleza eterna. En lugar de presentarlas como dialécticamente interrelacionadas, como mediaciones mutuas y no idénticas, "en el departamento eternidad e historia se confunden".[60] La filosofía de Kierkegaard se refiere a un "punto" existencial, que no se extiende en el espacio ni se desenvuelve en el tiempo, sino que es "una completa simultaneidad de todos los momentos".[61]

> En el punto, sin embargo, la realidad no puede extenderse, sino sólo aparecer como ilusión óptica, como a través de una mirilla. En las apariencias [*Schein*], sin embargo, la realidad histórica se presenta como naturaleza.[62]

El símbolo del reflejo en el espejo perpetúa esta confusión, mistificando la desesperación existencialista. Kierkegaard habla del padre y del hijo como espejos mutuos: el hijo, como el padre, pasará sus días en la duda. La razón de su melancolía (*Schwermut*), el "cautiverio del puro espíritu por sí mismo",[63] siendo en realidad una constelación *histórica*,[64] toma la apariencia ontológica de "naturaleza persistente y arcaica".[65]

Cuando los fenómenos del mundo exterior logran penetrar en la configuración de la interioridad, Kierkegaard los transforma en símbolos religiosos. Tecnologías específicamente históricas se transforman en representaciones de una espiritualidad abstracta y atemporal: el pasajero del tren se transforma en un símbolo del pecador, la imaginería mecánica conjura lo demoniaco y mágico, un globo aerostático, "la más extraña imagen de la tecnología actual", se transforma en el símbolo inverso del hundimiento en la duda.[66] Todos estos símbolos de Kierkegaard "circundan la morada burguesa como a su lugar de realización social y su cifra poderosa".[67]

En su interior, el sujeto vive el crepúsculo como el Día del

[60] *Ibid.*, p. 83.
[61] *Ibid.*, p. 82.
[62] *Ibid.*
[63] *Ibid.*, p. 79.
[64] Lo que el propio Kierkegaard llama "la enfermedad de la época" es interpretado como condición interna (cf. *ibid.*, pp. 109-114).
[65] *Ibid.*, p. 79.
[66] *Ibid.*, pp. 84-85.
[67] *Ibid.*, p. 84.

juicio y busca resguardarse en la iluminación de la lámpara de gas, pero "el consuelo de esta luz es también apariencia [*Schein*]":[68]

A partir del crepúsculo de tal melancolía emergen los contornos de la "domesticidad" [*Häuslichkeit*] que para Kierkegaard constituye el lugar de la existencia. Pero es, también, el lugar del existencialismo. La interioridad y la melancolía, [mera] apariencia de la naturaleza y realidad del Juicio [divino], su ideal de la vida humana individual concreta y su sueño del infierno, que el desesperado individuo habita durante su vida como si fueran su morada —los modelos de todos estos conceptos, se fundan en la engañosa luz de la habitación al atardecer, que la transforma en un cuadro mudo, del cual es mejor sustraerlos si se quiere ver qué es verdad y qué es ilusión en ellos.[69]

Pero esto es precisamente aquello que Kierkegaard no hace. En cambio se lanza en la dirección opuesta, abandonando el *intérieur* burgués (que al menos era vecino del mundo externo) y retrayéndose a la "segunda interioridad", es decir al propio sujeto existencial, que se transforma ahora en un puro "escenario" de la dialéctica religiosa de la autoabnegación. Y así como Kierkegaard vuela a través de la esfera ética hacia el dominio de la espiritualidad pura, así lo persigue Adorno, armado con los instrumentos de la crítica dialéctica para disparar en contra del existencialismo, exponiendo simultáneamente las contradicciones lógicas de su contenido y el contenido social de su lógica: la abstracta lógica "sin objeto" de Kierkegaard es "falsa y decepcionada moralidad de clase".[70] El intento de Kierkegaard por trascender aquello que denomina el "mito" de la apariencia inmediata, motivado por una hostilidad hacia la naturaleza (*Naturfeindschaft*),[71] lo conduce al sacrificio del propio cuerpo del sujeto (su primera naturaleza) y lo atrapa en un dominio interior del espíritu más mítico que el primero.[72] Su dialéctica internalizada forma un sistema cerrado,[73] un círculo mítico controlado por el destino, donde el sujeto renuncia tanto al cuerpo como a la razón crítica por un Dios desconocido e

[68] *Ibid.*, p. 86.
[69] *Ibid.*
[70] *Ibid.*, pp. 93-94.
[71] *Ibid.*, pp. 95-96.
[72] *Ibid.*, pp. 105, 142-155. Este tema, el intento de trascender la naturaleza mítica que paradójicamente deriva en el mito, se transformó en el argumento central de *Dialektik der Aufklärung* de Adorno y Horkheimer (1947). Véase también un artículo posterior sobre Kierkegaard publicado en inglés en la revista del Instituto: "Se lanza a expulsar la naturaleza con un tridente, sólo para transformarse él mismo en la presa de la Naturaleza." (Theodor W. Adorno, "On Kierkegaard Doctrine of Love", *Studies in Philosophy and Social Science*, 8 [1939-1940]: 417.)
[73] Adorno, *Kierkegaard*, pp. 156-163.

incognoscible.[74] Como los reflejos en el espejo del apartamento burgués, este dominio se caracteriza por la duplicación repetitiva.[75] La dialéctica existencialista en realidad es estática: la dialéctica "permanece en su lugar", transformándose en lo que ya es, y corresponde por lo tanto "precisamente a la imagen del *intérieur*, en la que en realidad la dialéctica se detiene".[76]

Adorno no se basa exclusivamente en el poder del *intérieur* burgués para "resolver" la filosofía de Kierkegaard. Incluso en su estudio anterior, donde su papel es central, la imagen histórica nunca ocupa el lugar de la argumentación lógica y filosófica. El *intérieur* burgués ilumina los elementos del enigma, proporcionando un marco donde las contradicciones fundamentales pueden ser vistas en un chispazo:

> ...en él los momentos de su teoría [de Kierkegaard] de la arcaica naturaleza fija se presentan a sí mismos sin mediación, como aquellos momentos de la constelación que los preside.[77]

Con ello el filósofo crítico se encamina por la senda adecuada, pero subsiste su misión de demostrar específicamente que la fusión de Kierkegaard entre lo arcaico y lo histórico, entre naturaleza y espíritu, mito y realidad es un caso de identidad equivocada, que estos conceptos dialécticamente relacionados deben ser descifrados y separados como mutuamente determinantes, mutuamente críticos; que de otro modo la teoría sucumbía por sus propias contradicciones internas en la autoliquidación. Adorno concluye que el intento de Kierkegaard de evitar la teoría de Hegel de la abstracción y la identidad es un fracaso: Hegel es "vuelto hacia adentro" por Kierkegaard,[78] pero no es superado:

> ambos [Hegel y Kierkegaard] siguen siendo idealistas: Hegel con la definitiva determinación del Ser [*Dasein*] por el pensamiento considerado como pleno de significado, "racional"; Kierkegaard con su negación, que desgarra la existencia de su "significado" con la misma intensidad con que Hegel los unifica. En Kierkegaard los elementos idealistas y los ontológicos se recubren mutuamente, y esta mezcolanza es lo que hace su filosofía tan impenetrable.[79]

En la imagen del *intérieur*, Kierkegaard es dado vuelta: Adorno sos-

[74] *Ibid.*, pp. 107 *ss.*
[75] *Ibid.*, p. 148.
[76] *Ibid.*, p. 181.
[77] *Ibid.*, p. 79.
[78] *Ibid.*, p. 135.
[79] *Ibid.*, p. 168.

tiene que Kierkegaard se acerca a la verdad allí donde creía estar más lejos de ella en la esfera estética donde aparece más persistentemente la metáfora del *intérieur,* y donde el sujeto al menos tiene existencia sensual fuera de la subjetividad, a pesar de la "indiferencia" no dialéctica de la relación sujeto-objeto. En esta crítica estaba implícita, por supuesto, una defensa de la perspectiva marxista. Pero Adorno atacaba también a Martin Heidegger, como cualquier persona familiarizada con *Sein und Zeit* (1927) —y los pares intelectuales de Adorno, con seguridad— no podía dejar de darse cuenta. Porque al intentar definir el Ser, Heidegger había empleado una ilustración asombrosamente similar —el objeto en el interior de su estudio que, como aquellos del *intérieur* de Kierkegaard, sólo podía ser percibido en su inmediatez. Los objetos para Heidegger eran "útiles" (*Zeuge*) apropiados y manipulados por el sujeto (domesticado, burgués): su valor de uso era más personal que social. Su ser-en-el-mundo era solamente a-la-mano; su "significado" no tenía nada que ver con su producción socioeconómica, sino que estaba determinado, como la vida de los muebles de Kierkegaard, por su disposición física en el interior:

> El útil es esencialmente "algo-para"... [*etwas um-zu...*]. Una totalidad de útiles constituida de varias formas del "para", tales como su servicialidad, manipulabilidad, su practicidad.
>
> En el "ser-para" en tanto estructura subyace una *asignación* o *referencia* de algo hacia algo... Los útiles —según su utilidad— son siempre *en términos de* [*aus*] su pertenencia a otro conjunto de útiles: tinteros, pluma, tinta, papel, mesa, lámpara, muebles, ventanas, puerta, habitación. Estas "Cosas" nunca se revelan en su proximidad real... Lo que encontramos más cerca nuestro... es la habitación, y la encontramos no como algo "entre cuatro paredes" en un sentido espacial geométrico, sino como un útil para residir-en. A partir de esto emerge la "disposición", y es dentro de ésta que cualquier elemento "individual" del conjunto de útiles se muestra.[80]

La "habitación" de Heidegger ni siquiera permite que brille en ella el reflejo de lo externo. Extendiendo las líneas del argumento de Adorno (y por lo tanto entre las líneas de su estudio sobre Kierkegaard), la fenomenología supuestamente "materialista" de Heidegger, tal como está delineada en *Sein und Zeit,* no parece ser la más progresista de las filosofías contemporáneas (al menos, Husserl mira afuera, hacia el manzano; Sartre llega hasta el banco del parque).[81] En realidad Heidegger, según los criterios de Adorno,

[80] Martin Heidegger, *Being and Time,* trad. John Macquarrie y Edward Robinson (Londres: SCM Press, 1962), pp. 97-98.

[81] Véase cap. 4.

vuelve "más atrás" que Kierkegaard, ya que la percepción crítica de la realidad social de este último lo conducía, al menos, a plantear negativamente la cuestión ontológica. Como escribiera Adorno en el artículo posterior:

> Todos los motivos sombríos de Kierkegaard tienen buen sentido crítico en tanto son interpretados en términos de crítica social. Muchas de sus afirmaciones positivas ganan la significación concreta, que de otro modo les falta, tan pronto como se las traduce a conceptos acerca de una sociedad correcta.[82]

De aquí que la liquidación del idealismo de Kierkegaard (legitimada por su propia dinámica lógica) redima al mismo tiempo sus escritos, como una expresión involuntaria de la verdad social.

Si la teoría de las ideas original de Benjamin era una inversión de la teoría platónica, el *intérieur* burgués (ya fuese el teatro o la habitación) puede en verdad ser visto como relacionado de igual modo con el mito platónico de la caverna, sobre cuyas paredes sólo aparecía el reflejo de la realidad, transformando en ilusión la conciencia de sus moradores. Lo que constituía la inversión de esta relación era la especificidad histórica de la imagen de Adorno. Abandonar el *intérieur* significaba entrar en la realidad social concreta, mientras que el abandono de la caverna platónica significaba penetrar en el reino ahistórico de la verdad ideal. Los mitos platónicos, como las metáforas de Kierkegaard, eran símbolos, que establecían relaciones de identidad entre la cosa y el concepto, el significado y la intención. La imagen histórica de Adorno apuntaba hacia la *des*mitificación transformando las relaciones simbólicas establecidas por las palabras de Kierkegaard en relaciones dialécticas. Al poner los conceptos filosóficos de Kierkegaard en yuxtaposición crítica con los símbolos de la realidad histórica que habían sido su origen, Adorno transformaba las imágenes eternamente fijadas de Kierkegaard (que gobernaban al individuo con el fatalismo de un signo astrológico) en constelaciones *históricas*, dinámicas: ponía en movimiento sus elementos para negar los mismos conceptos que pretendían simbolizar.

[82] Adorno, "On Kierkegaard's Doctrine of Love" (1939), 423.

8. TEORÍA Y ARTE: EN BÚSQUEDA DE UN MODELO

LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

Densidad de textura, complejidad en la composición, inversión y variación del motivo temático: eran éstas cualidades que los escritos de Adorno tenían en común con una obra musical. *Kierkegaard: Konstruktion des Aesthetischen* era en sí una construcción estética. Adorno no estaba a favor de transformar a la filosofía de investigación científica en una forma artística.[1] Rechazaba en cambio la dicotomía entre ciencia y arte, a la que no consideraba como necesaria sino como el producto de una época histórica particular.

Desde el siglo XVII, con el despertar de la revolución newtoniana en la ciencia, los campos del arte y del conocimiento, de la "mera" ficción y de la "verdad" fáctica, habían sido escindidos en campos opuestos. En el contexto de este dualismo, la razón iluminista había tomado partido por la ciencia. Los *philosophes* eran hostiles al arte, el cual, secularizado y por lo tanto desprovisto de su aura como símbolo teológico, ya no era considerado como una forma de verdad en sí sino como herramienta pedagógica, como un medio de persuasión moral.[2] En las revoluciones burguesas el arte se transformó en plataforma para la propaganda política. Podría afirmarse que las estéticas marxistas de Lukács y de Brecht estaban todavía dentro de esta tradición jacobina en tanto se comprometían con el arte como un medio de instrucción política (aunque diferían radicalmente en sus definiciones del tipo de arte que satisfacía esta exigencia).[3]

Como protesta contra el Iluminismo, el romanticismo del siglo XIX exaltó al arte como fuente de verdad por derecho propio,

[1] Éste era un punto explícita y repetidamente rechazado (véase p. 269).

[2] Véase James A. Leith, *The Idea of Art as Propaganda in France, 1750-1799: A Study in the History of Ideas* (Toronto: University of Toronto Press, 1965). Para los usos propagandísticos de la música en particular, véase Alexander L. Ringer, "J. J. Barthelemy and Musical Utopia in Revolutionary France", *Journal of the History of Ideas,* 30, 3 (julio-septiembre de 1961): 355-368.

[3] Para una discusión en torno de sus diferentes concepciones del "realismo socialista", véase Werner Mittenzwei, "Marxismus und Realismus: Die Brecht-Lukács Debatte", *Das Argument,* 10, 46 (marzo de 1968): 12-43.

pero permaneció dentro del paradigma existente aceptando sin cuestionamiento la noción de una dicotomía entre razón y arte. A partir de allí, por ejemplo, la música fue glorificada por Schopenhauer y Wagner como la expresión de una voluntad subjetiva, irracional. Adorno, sin alinearse con los románticos ni los racionalistas, desafiaba el supuesto dualista básico. En 1939 escribió en relación a la crítica estética:

> Es mi convicción que... una racionalidad [que pueda juzgar la verdad o falsedad de las obras de arte] no es hoy una cuestión de la "ciencia" referida al arte, sino del propio arte. Es decir, que todo arte que merece consideración seria se acerca al objetivo de la racionalidad por su propia estructura, y tiende cada vez más hácia el "conocimiento".[4]

Por supuesto, en el sistema hegeliano se le concedía al arte una función cognitiva racional, pero se lo relegaba a una esfera inferior en comparación con la filosofía, así como Kierkegaard había condenado el modo estético de experiencia vivida a un nivel menor en comparación con la espiritualidad. Oponiéndose al idealismo racionalista y al existencialista, Adorno sostenía que la experiencia estética era en realidad la forma más adecuada de conocimiento, porque en ella sujeto y objeto, idea y naturaleza, razón y experiencia sensual estaban interrelacionadas sin que ninguno de los polos predominara —en síntesis, proporcionando un modelo estructural para el conocimiento "dialéctico", "materialista".

Tal posición había sido anticipada, hasta cierto punto, por Kant, quien reconocía la posición mediadora del arte entre el pensamiento y la práctica, y este tema, desarrollado en la tercera crítica de Kant, era el eje de la *Habilitationsschrift* de Horkheimer para Hans Cornelius en 1925.[5] Pero la apreciación de Adorno sobre el valor congnoscitivo de la experiencia estética provino, en primer lugar, de la composición y ejecución musicales. Su mentor Schönberg era en cierto modo un romántico, pero no en cuanto a su concepción del proceso creativo. Schönberg rechazaba la noción del artista-genio y la remplazaba con la del artista como artesano; veía en la música, no la expresión de la subjetividad, sino una búsqueda de conocimiento que se erigía fuera del artista, como un potencial del objeto, el material musical. Para él, componer era

[4] Theodor W. Adorno, "The Problem of Experimentation in Music Psychology", 7 de marzo de 1939 (Frankfurt am Main, legado de Adorno), p. 2.

[5] Véase Martin Jay, *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-1950* (Boston: Little, Brown, 1973), pp. 44-46.

descubrimiento e invención a través de la práctica del quehacer musical.[6] Su objetivo era el conocimiento de la verdad, y si Schönberg creía que los elementos miméticos del proceso tenían afinidad con la magia, esto no era negar el momento racional, "lógico", de la música, sino enfatizar su lado material, objetivo, no idéntico (y por lo tanto no reductible) al sujeto.

Al sostener que la producción estética no era expresión (ni racional ni irracional) de la subjetividad, el procedimiento de Schönberg en realidad se asemejaba a la ciencia. Al mismo tiempo, los científicos contemporáneos de Schönberg, teóricos de la nueva revolución científica, reconocían que su propia actividad tenía muy pocas afinidades con el racionalismo actual del positivismo científico y del formalismo lógico, y que en cambio, como "construcción" objetiva y verdadera de la realidad, convergía con el arte.[7]

El positivismo científico se había transformado en el sello distintivo del marxismo oficial. Pero hacia 1931 Adorno había tenido acceso a los recientemente descubiertos *Manuscritos económico-filosóficos*[8] de Marx, y debió haberse impresionado por la similitud existente entre la concepción de la dialéctica del trabajo como experiencia cognoscitiva en el joven Marx y la concepción de la experiencia estética de la composición en Schönberg. En ambos, los procesos de creatividad y de conocimiento, de producción y reflexión, eran uno y el mismo proceso. Por lo tanto, cuando Adorno basaba su filosofía marxista en la experiencia estética, su objetivo no era "estetizar" a la filosofía o a la política, sino reconstituir la relación dialéctica entre sujeto y objeto que creía la base estructural correcta de todas las actividades humanas: conocimiento, praxis política y arte. En este sentido, tanto la filosofía como el arte *tenían* una función moral-pedagógica, al servicio de la política y no como propaganda manipuladora, pero enseñando con el ejemplo. En comparación, la noción positivista "científica" de la ingeniería social, que sostenía que una élite adquiría en primer lugar

[6] Introducción a Arnold Schönberg, *Harmonielehre* (1911), 3ª ed., rev. (Viena: Universal-Edition, 1922), pp. 3 *ss.*

[7] Werner Heisenberg, *Philosophic Problems of Nuclear Science,* trad. F. C. Hayes (Nueva York, Pantheon, 1952), p. 119. Quizá no sea casual que ciertas formulaciones utilizadas por Heisenberg a comienzos de la década de 1930 para describir los nuevos paradigmas científicos fuesen idénticas a las nociones filosóficas de Adorno y Benjamin, p. ej. la idea de trascender la antigua física "desde dentro" y de "resolver enigmas" liquidando interrogantes que demuestran "carecer de significado" (*ibid.,* pp. 14, 17 y *passim*).

[8] Ver *supra,* cap. 2.

el conocimeinto y luego intentaba, a través de la manipulación de los otros, recrear el mundo de acuerdo con ese conocimiento, era mucho más culpable de "esteticismo" en el sentido negativo relacionado con el totalitarismo político, que la propia posición de Adorno.[9]

EL SURREALISMO COMO MODELO: LA EXPERIENCIA DEL HASCHISCH

Walter Benjamin también estaba convencido de que la experiencia estética era fundamental para la comprensión filosófica correcta, pero su desarrollo intelectual y el lugar a donde éste lo condujo no eran idénticos al caso de Adorno. Impresionado en sus primeros años por la tradición de la experiencia mística y religiosa, a la que había sido expuesto por su amistad con Gershom Scholem, se sintió atraído en primer lugar por la estética de Friedrich Schlegel, Novalis y otros románticos alemanes, quienes eran los herederos autoconscientes de estas tradiciones. Su disertación, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1920),[10] había interpretado el concepto de *crítica* estética, particularmente tal como éste era desarrollado en los fragmentos de los escritos de Friedrich Schlegel. Benjamin sostenía que las dos operaciones de la filosofía crítica, pensamiento (conciencia) y pensamiento acerca del pensamiento (reflexión crítica o autoconciencia), tenían su paralelo en la estética de Schlegel a través de la creación de la obra de arte, por un lado, y de su interpretación crítica por el otro. Se seguía de aquí que el acto de interpretación era el necesario para completar la obra de arte,[11] porque sólo en esta segunda operación se hacía manifiesta la verdad de la obra de arte, su "idea".[12] La crítica literaria, o *Sprachkritik,* era entonces en sí misma revelación cognoscitiva. Para los primeros románticos, apuntaba Benjamin, la crítica era "un concepto totalmente esotérico",

[9] Simmel identificaba a este tipo de esteticismo con el socialismo: basado en idéas de uniformidad, simetría e integración armoniosa de las partes, el objetivo socialista era transformar a la sociedad en una obra de arte, un todo estético, por medio de su reorganización racional. (Georg Simmel, "Soziologische Aesthetik", *Brücke und Tür* [Stuttgart: K. F. Koehler Verlag, 1957], p. 203.)

[10] Ahora en Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften,* 6 vols., ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, vol. I: 1: *Abhandlungen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974), pp. 7-122.

[11] *Ibid.,* p. 69.

[12] *Ibid.,* p. 91.

algo "que descansaba sobre premisas místicas en relación al conocimiento. . ."[13] Novalis consideraba a los textos poéticos —en realidad, a los textos de toda naturaleza— como "jeroglíficos" y "códigos", cuya interpretación dependía de un lenguaje sagrado, que sólo unos pocos podían leer.[14] La concepción era muy diferente de la de Goethe y de los *philosophes* franceses, para quienes la crítica era esotérica e inesencial, reservándole una función instructiva limitada. Pero para los románticos tempranos, el arte, que alcanzaba su completitud con la crítica, convergía con la filosofía (Schlegel) y con la religión (Novalis) en tanto revelación de la verdad. Esta concepción influyó claramente en la teoría filosófica de Benjamin delineada por primera vez en *Ursprung des deutschen Trauerspiels,* la que a su vez impresionó poderosamente a Adorno.

Debemos recordar que, hacia 1926, en medio de su trabajo sobre el *Trauerspiel,* Benjamin se había encontrado a sí mismo en la paradójica posición de exponer una filosofía influida por el misticismo en el mismo momento en que se comprometía políticamente con el marxismo. En esta encrucijada intelectual leyó el texto surrealista de Louis Aragon *Le paysan de Paris.* Más tarde recordaría su extrema excitación: "en las tardes, acostado, nunca podía leer más de dos o tres páginas antes de que mi pulso se acelerara tanto que tenía que abandonar el libro".[15] El libro utilizaba un lenguaje sagrado para retratar el amor sensual, y glorificaba lo profano como origen de la verdad revelada, combinando elementos de los extremos del misticismo y del materialismo, que formaban ahora los polos del pensamiento de Benjamin. En tanto modelo estético, el surrealismo aparecía como mucho más compatible con sus propósitos que el romanticismo del período burgués anterior, y el libro de Aragon se transformó en la inspiración de su estudio sobre el París del siglo XIX, el *Passagenarbeit,* sobre el cual Benjamin trabajó por el resto de su vida. En 1927, comenzó a pasar cierto tiempo en París, el centro del movimiento surrealista.[16] Dos

[13] Benjamin, *Gesammelte Schriften* I:3, p. 801.

[14] Steven C. Schaber, "Novalis' Theory of the Work of Art as Hieroglyph", *The Germanic Review,* 48, 1 (enero de 1973): 43.

[15] Carta de Benjamin a Adorno, 31 de mayo de 1935, Walter Benjamin, *Briefe,* 2 vols., ed. Gershom Scholem y Theodor W. Adorno (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1966), vol. 2, pp. 662-663.

[16] El surrealismo no era un movimiento fuerte en Alemania. Bloch escribió en 1937: "El surrealismo (en el que confluyó mucho de la esencia del expresionismo en Francia y en Checoslovaquia) tuvo poca respuesta en Alemania. El mundo que nos rodeaba se desgarró en pedazos y la fosforescencia de sus bordes, toda esta pavorosa realidad no encontró expresión oficial. O la expresión, cuando aparecía a medias,

años más tarde, en el mismo año en que le leyera a Adorno en Königstein los primeros fragmentos del *Passagenarbeit,* Benjamin escribió que el surrealismo demostraba "la verdadera superación creadora de la iluminación religiosa", su transformación en "una *iluminación profana* de inspiración materialista, antropológica. . ."[17]

No es casual entonces que muchos de los elementos de su programa de Königstein concordaran con el discurso del surrealismo. André Breton, quien fundara el surrealismo en 1924, estaba él mismo influido por la Cábala, y suscribía entusiastamente la teoría freudiana, al mismo tiempo que abrazaba el marxismo. En 1926 Breton proclamó la solidaridad del surrealismo con el Partido Comunista,[18] aunque, al igual que Adorno y sus amigos, siguió siendo independiente de una afiliación real. Anarquista inconforme y táctico cuyo objetivo era hacer explotar el arte para cambiar el mundo antiguo por el nuevo, Breton identificaba al progreso con la "ilimitada capacidad humana de rechazo".[19] En este sentido, veía en el arte un conocimiento crítico que implicaba un pedido de acción: " 'Transformar el mundo', dijo Marx, 'transformar la vida', dijo Rimbaud. Ambas consignas son una sola para nosotros."[20] Insatisfecho de permanecer en la esfera aislada de *l'art pour l'art*, la meta de Breton era la reconciliación del sueño y la realidad "en un tipo de realidad absoluta, una *surrealidad*",[21] y su política volitiva abogaba por una transformación de la sociedad de acuerdo con los deseos humanos. Puede decirse que los surrealistas tomaban literalmente la frase de Marx: "Entonces se

como por ejemplo en 'La ópera de tres centavos', era cómodamente malinterpretada, [o] en ciertos casos ridiculizada." (Ernst Bloch, "Der Expressionismus", noviembre de 1937, *Vom Hasard zur Katastrophe: Politische Aufsätze aus den Jahren 1934-1939,* epílogo de Oskar Negt [Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972], pp. 273-274.)

[17] Walter Benjamin, "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea" (1929), *Imaginación y sociedad* (*Iluminaciones* 1), pról. y trad. de J. Aguirre (Madrid: Taurus, 1980), p. 46.

[18] El surrealismo era por supuesto incompatible con el realismo socialista que se transformó en línea del Partido, y el apoyo no era recíproco. Algunos surrealistas siguieron a Louis Aragon, quien rompió con Breton y se unió al Partido Comunista en 1932. Breton fue ridiculizado en un congreso de cultura en Moscú en 1935. Se autodeclaró trotskista y en 1936 purgó su movimiento de elementos comunistas stalinistas.

[19] Breton (1935) citado en J. H. Matthews, *An Introduction to Surrealism* (University Park: The Pennsylvania State University Press, 1965), p. 45.

[20] André Breton, "Speech to the Congress of Writers" (París, 1935), *Manifestoes of Surrealism,* trad. Richard Seaver y Helen R. Lane (Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1969), p. 241.

[21] *Ibid.*, p. 14.

verá que el mundo posee desde hace mucho tiempo el sueño de una cosa, de la que le basta con tener conciencia para poseerla realmente."[22]

Era la técnica artística del surrealismo lo que fascinaba a Benjamin. El arte surrealista retrataba a los objetos cotidianos en su forma material, existente (en este sentido literal, la fantasía surrealista era "exacta"), y sin embargo estos objetos eran al mismo tiempo *trans*formados por el hecho mismo de su presentación como arte, donde aparecían en un *collage* de extremos remotos y antitéticos.[23] Prototipos de las "imágenes dialécticas" de Benjamin, las obras de arte surrealista iluminaban la verdad inintencional a través de la yuxtaposición de "dos realidades distantes" de la cual surgía "una luz particular... *la luz de la imagen*", como escribió Breton en el primer Manifiesto surrealista.[24] En *Les vases communicants* (1933), Breton sostenía:

> Comparar dos objetos tan remotos como sea posible uno de otro, o, por cualquier otro método, ubicarlos juntos de manera abrupta y pasmosa, ésa sigue siendo la tarea más elevada a la que puede aspirar la poesía.[25]

Éste era el método del montaje, técnica desarrollada en los nuevos medios de filmación, utilizando marcos únicos más que escenas como unidad básica de construcción.[26] El montaje fílmico permitía la rápida sucesión de imágenes aparentemente desconectadas, y su lógica interna era radicalmente diferente de la lógica conceptual, lineal, de los medios impresos tradicionales. Para Benjamin el principio del montaje aparecía como adecuado precisamente para su estudio del París del siglo XIX. La experiencia urbana se componía de *shocks*, de fragmentos de *collage* que bombardeaban los sentidos: "ningún rostro es surrealista en el grado en que lo es el

[22] Karl Marx (1843), citado en Georg Lukács, *Historia y consciencia de clase*, p. 3.

[23] El rechazo de la identidad, fundamental para Adorno, era también el proyecto surrealista. Cf. Breton: "Quién sabe si, entonces, no nos estamos preparando para escapar algún día del principio de identidad." (Citado en Matthews, *An Introduction to Surrealism*, pp. 105-106.)

[24] Breton, "Manifesto of Surrealism" (1924), *Manifestoes of Surrealism*, p. 37.

[25] André Breton, *Les vases communicants* (París: Gallimard, 1955), p. 129.

[26] Los primeros filmes surrealistas fueron de Luis Buñuel y Salvador Dalí: *Un chien andalou* (1929) y *L'âge d'or* (1930). Los surrealistas trasponían conscientemente las técnicas del filme a la pintura y los medios literarios.

verdadero rostro de una ciudad".[27] El modo en que los objetos materiales transitorios, los más pequeños y aparentemente insignificantes fragmentos de la existencia humana, aparecían en su *Passagenarbeit* —las chimeneas, la moda en las vestimentas, los tortugas llevadas a pasear por las arcadas comerciales—, se asimilaba "al súbito *flash* de elementos obsoletos del siglo XIX en el surrealismo".[28]

Benjamin no sólo utilizó a los sueños, el material surrealista *par excellence,* en sus escritos.[29] Al igual que el precursor del surrealismo, Charles Baudelaire (cuyas obras tradujo), Benjamin experimentó con las drogas transformadoras de la conciencia, básicamente el haschisch, pero también opio y mescalina. Benjamin, después de leer el *Steppenwolf,* la novela de Hermann Hesse de 1927,[30] fue impulsado a registrar sus experiencias, tanto durante la influencia de la droga, como posteriormente.[31] Estos registros de las sesiones, que datan de 1927 a 1934, fueron encontrados en su testamento y publicados recientemente. Ellos revelan que aunque reconocía en la droga un acto liberador, consideraba problemática su relación con la liberación política:

[28] Adorno, "Charakteristik Walter Benjamins" (1950), *Über Walter Benjamin* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970), p. 23.

[29] Véase particularmente Walter Benjamin, *Einbahnstrasse* (1928), *Gesammelte Schriften,* 6 vols., ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, vol. IV:1: *Kleine Prosa,* ed. Tillman Rexroth (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972), pp. 83-148. Cf. Rolf Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins,* introd. Theodor W. Adorno (vol. 16 del Institut für Sozialforschung, *Frankfurt Beiträge zur Soziologie,* ed. Theodor W. Adorno y Walter Dirks) (Frankfurt am Main, Europäische Verlagsanstalt, 1965), pp. 48-49. Puede apuntarse que aunque Adorno expresó su aceptación acerca de este aspecto del modelo surrealista (*Über Walter Benjamin,* pp. 112-113), prestaba atención a sus propios sueños y dejó en su legado una carpeta de *Traumprotokolle* (registros de sueños). Publicó varios de éstos durante los años de exilio: Theodor W. Adorno, "Träume in Amerika: Drei Protokolle", *Aufbau-Rekonstruktion* [Nueva York], 8, 40 [2 de octubre de 1942]: 17.)

[30] Walter Benjamin, *Haschisch,* trad. J. Aguirre (Madrid: Taurus, 1974), p. 74. Benjamin se escribía con Hesse y en 1934 le envió el manuscrito de *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert,* una colección de fragmentos de recuerdos infantiles que había escrito dos años antes y que trataba repetida pero infructuosamente de publicar. La respuesta de Hesse fue favorable, y Benjamin esperaba que éste lo ayudaría a encontrar un editor, pero ello no ocurrió. (Cartas de Benjamin a Adorno, 18 de marzo de 1934 y 9 de abril de 1934, Frankfurt am Main, legado de Adorno.)

[31] Ernst Bloch participó en varias de estas sesiones, y también una mujer a la que Benjamin se refiere como "o", que no era Gretel Karplus Adorno

Un concepto radical de libertad no lo ha habido en Europa desde Bakunin. Los surrealistas lo tienen... Pero ¿consiguen soldar esta experiencia de libertad con la otra experiencia revolucionaria, la que tenemos que reconocer, puesto que la teníamos ya: la de lo constructivo, dictatorial de la revolución? ¿Consiguen unir la revuelta a la revolución? Ganar las fuerzas de la ebriedad para la revolución. En torno a ello gira el surrealismo en todos sus libros y empresas. De esta tarea puede decirse que es la más suya.[32]

Las drogas no proporcionaban por sí mismas la "iluminación profana" que Benjamin buscaba: "La verdadera trascendencia creativa de la iluminación religiosa... no radica en los narcóticos":[33]

...el más apasionado examen del acto de fumar haschisch seguramente no nos enseñará tanto acerca del pensamiento (que es eminentemente narcótico) como la profana iluminación del pensamiento nos enseñara acerca del haschisch. El lector, la persona pensante, la persona que aguarda, el *flâneur*, son otros tantos ejemplares de *illuminati* como el fumador de opio, el soñador, el intoxicado, y son profanadores.[34]

A pesar de todo, "el haschisch, el opio y todo lo demás" podían proporcionar "el curso introductorio" a la iluminación profana,[35] y los registros de estas sesiones dejan en claro que las percepciones inducidas por las drogas no eran insignificantes para el trabajo teórico de Benjamin. Su noción de la relación sujeto-objeto que se ubicaba en el núcleo de su teoría del conocimiento llevaba la marca de estas sesiones y caracterizaba la particular naturaleza de su empirismo, en el cual la concentración en la apariencia del objeto no resultaba en un mero reflejo de lo dado. Bajo la mirada del fumador de haschisch el objeto se transformaba de modo que los mismos detalles de su superficie aparecían en configuraciones cambiantes:[36] "la primera embriaguez aflojaba las cosas y las

sino, según Scholem, "una novia que más tarde se suicidaría". (Gershom Scholem, *Walter Benjamin: Die Geschichte einer Freundschaft* [Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1975], p. 221.) También estaban presentes dos médicos amigos de Benjamin, Ernst Joël y Fritz Fränkel, cuyos reportes de las sesiones están incluidos en el volumen publicado, *Haschisch*. No hay evidencia acerca de la participación de Adorno en esta o en cualquier otra experiencia con drogas.

[32] Benjamin, "El surrealismo" (1929), *Imaginación y sociedad* (*Iluminaciones I*), pp. 57-58.

[33] Benjamin, *Über Haschisch: Novellistisches, Berichte, Materialien*, ed. Tillman Rexroth, introd. Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972), p. 202. [No figura en la edición española.]

[34] *Ibid.*, p. 213.

[35] *Ibid.*, p. 202.

[36] En sus notas Benjamin se refería a éstas como *Versuchsanordnungen*

sacaba, seduciéndolas, de su mundo habitual; la segunda las instala muy pronto en uno nuevo."[37]

La experiencia de la droga era especialmente significativa para la secularizada teoría del "aura" de los objetos de Benjamin.[38] Emanada de la superficie de los fenómenos y revelando su esencia interna, esta aura se tornaba visible dentro de la "zona de imágenes" de las drogas,[39] y podía ser reproducida en la tela del artista. "Quizá nada proporcione un concepto tan exacto del aura auténtica como los cuadros tardíos de Van Gogh en los que en todas las cosas —así podrían describirse dichos cuadros— está también pintada el aura."[40] El objetivo de los escritos de Benjamin, en tanto serie de imágenes dialécticas, era capturar el aura también en el mundo escrito.

CRÍTICA DEL SURREALISMO: LA ATONALIDAD COMO MODELO

Existían dificultades en esta elección de Benjamin del surrealismo como modelo de la filosofía. La naturaleza esencialmente estática de sus "imágenes dialécticas" (Benjamin las designaba como "dialécticas en reposo"[41] y hablaba de una "mirada de Medusa")[42]

("combinaciones de prueba") (*ibid.*, p. 73 y *passim*), el mismo término que utilizara Adorno para describir sus propias constelaciones filosóficas en su discurso inaugural de 1931. El término era parte de la teoría del teatro épico de Brecht.

[37] Benjamin, *Haschisch*, p. 55.

[38] Véase cap. 4, *supra*, p. 126. Durante una sesión de haschisch en marzo de 1930, Benjamin desarrolló su teoría con unos amigos, distinguiéndola de las por entonces populares perspectivas teosóficas (budismo, panteísmo, brahmanismo): "En primer lugar, el aura auténtica aparece en todas las cosas. No sólo en algunas, como las gentes [los teósofos] imaginan. En segundo lugar, el aura se modifica por entero y a fondo con cada movimiento que haga la cosa cuya es el aura. En tercer lugar, no puede, en modo alguno, concebirse el aura auténtica como un sortilegio espiritualista relamido y resplandeciente, que así es como la reproducen y describen los libros místicos vulgares. Lo que distingue al aura auténtica es más bien: el ornamento, el círculo ornamental en el que está la cosa (o la entidad) firmemente sumergida tal en una funda." (Benjamin, *Haschisch*, p. 85.)

[39] *Ibid.*, p. 86.

[40] *Ibid.*, p. 85.

[41] Walter Benjamin, "París, capital del siglo XIX" (1935), *Poesía y capitalismo* (*Iluminaciones 2*), p. 185: "La ambigüedad es la manifestación alegórica de la dialéctica, la ley de la dialéctica parada. Esta detención es utopía. . ."

[42] Adorno, "Einleitung zu Benjamins Schriften" (1955), *Über Walter Benjamin*, p. 45.

se transformó en el foco de la crítica de Adorno en la década de 1930, que expresaba para él la incorrección en última instancia del modelo surrealista.[43] Sin embargo, en los inicios, en los tempranos días de Berlín, Adorno no escatimaba su entusiasmo. En un comentario de 1930 a *Mahagonny* de Brecht, Adorno elogiaba esta "primera ópera surrealista"[44] por su utilización del *shock*, el escándalo y el montaje para construir las "*ur*-imágenes del capitalismo",[45] no sólo dentro de la acción dramática sino también por la música de Kurt Weill,[46] Adorno consideraba legitimada la forma por la representación crítica de la fragmentación y decadencia de la realidad burguesa, y sostenía que ésta promovía "el desencantamiento del orden capitalista. . ."[47] En 1932, Benjamin podía contar con la reacción positiva de Adorno cuando expresara acerca de su estudio sobre Kierkegaard: "desde los últimos versos de Breton (la *unión libre*) nada me ha aportado tanto a mis particulares dominios como su mapa mostrando el camino a través de la tierra de la interioridad. . ."[48] Completando el derrumbe de las formas artísticas burguesas que había comenzado con el expresionismo a comienzos de siglo, los surrealistas estaban comprometidos en un proyecto que claramente contaba con las simpatías de Adorno. Pero dentro de las técnicas surrealistas existían ciertos impulsos del movimiento y de su adopción de Marx y Freud que eran directamente incompatibles con la concepción de Adorno acerca de su programa de Königstein. Específicamente, violando su compromiso previo con la desmitificación, el surrealismo afirmaba lo irracional: intencionalmente entraba en complicidad con el encantamiento, y esto se manifestaba técnicamente en la inmediatez de la representación en sus obras de arte. Los montajes surrealistas eran conjuntos azarosos de objetos existentes en su forma inmediatamente dada, es decir reificada. Si su yuxtaposición for-

[43] Sus desacuerdos son discutidos en detalle luego, caps. 9 y 10.

[44] Theodor W. Adorno, "Mahagonny" (1930), *Moments musicaux: Neugedruckte Aufsätze, 1928 bis 1962* (Frankfurt am Main: ed. Suhrkamp, 1964), p. 137.

[45] *Ibid.*, p. 136.

[46] *Ibid.* Cf. "Fortschritt und Reaktion" (1930), en *ibid.*, pp. 157-158.

[47] Adorno, "Mahagonny" (1930), *ibid.*, p. 132. Véase su evaluación del estilo "casi de montaje" de Berg como reflejo de la verdadera naturaleza de la realidad, "un mundo que tolera la continuidad y la tonalidad sólo como farsa. . ." (Theodor W. Adorno, "Berg: Erinnerung" [1937], *Gesammelte Schriften*, vol. 13: *Die musikalischen Monographien*, ed. Gretel Adorno y Rolf Tiedemann [Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971], p. 349.)

[48] Carta de Benjamin a Adorno, 1º de diciembre de 1932 (Frankfurt am Main, legado de Adorno).

tuita era interpretada de alguna manera, ciertamente no lo era en términos marxistas, es decir, como manifestaciones de la realidad sociohistórica, sino en términos del significado proyectado por el sujeto. Sin embargo, estos mismos significados eran inmediatamente reproducidos en el arte surrealista como "una fotografía del pensamiento".[49] Siguiendo el principio freudiano de la libre asociación, el proyecto surrealista era "escribir rápido, sin ningún tema preconcebido [materia]; tan rápido como para no recordar aquello que se está escribiendo ni tentarse a releer aquello que ya se ha escrito".[50] Pero el propio Freud veía en esto tan sólo la mitad del proceso de iluminación de la verdad. No sólo la imagen del sueño y su asociación, sino la *interpretación* de esta configuración de elementos, conectada con las experiencias conscientes del sujeto, eran necesarias para revelar una lógica latente al interior de lo absurdo manifiesto. Como escribiera Adorno en un ensayo de 1956, criticando al surrealismo:

> Cualquier analista conoce cuánto dolor y cuánta lucha, cuánta voluntad requiere llegar a dominar el material [de los sueños] inintencionalmente expresado que ya toma forma en la situación analítica en virtud de esta lucha, pero que es mucho más difuso en la [situación] estética de los surrealistas. En los escombros del mundo del surrealismo lo en-sí del inconsciente no se revela.[51]

El surrealismo "reagrupaba" los elementos del sueño sin liquidarlos, y por lo tanto, sostenía Adorno, sus imágenes eran "fetiches —fetiches mercancías— en los que al mismo tiempo se fijaba la libido", y para los que el verdadero modelo era pornografía.[52] En tanto se efectuaban esfuerzos de interpretación, se trataba sólo de imponer categorías ya hechas, como el complejo de Edipo, mecánicamente, desde afuera.[53]

En un sentido decisivo, entonces, el surrealismo era no dialéctico. (Breton era un gran admirador pero un pobre intérprete de Hegel, a quien se refería como el "inventor" de "la máquina dialéctica".)[54] El surrealismo fusionaba al sujeto y al objeto en la

[49] Citado en Matthews, *An Introduction to Surrealism*, p. 82.

[50] Breton, "Manifesto of Surrealism" (1924), *Manifestoes of Surrealism*, pp. 29-30.

[51] Theodor W. Adorno, "Der Surrealismus" (1956), *Noten zur Literatur*, vol. 1 (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1958), p. 157.

[52] *Ibid.*, p. 161.

[53] *Ibid.*, p. 157.

[54] Breton, "Surrealist Situation of the Object" (1935), *Manifestoes of Surrealism*, p. 259.

imagen artística y no ponía de manifiesto, como intentaba Adorno, los antagonismos que caracterizaban su mediación mutua. La famosa imagen del hombre cortado en dos por una ventana, de Breton,[55] podría en realidad haberse prestado a una interpretación al interior de la constelación del *intérieur* burgués, pero esta interpretación era obstaculizada por la inmediatez de la representación estética, objetivo explícito de los surrealistas. En la concepción de Breton, el papel del artista como sujeto se reducía a la recepción pasiva de imágenes: "nosotros, que no hicimos esfuerzo alguno por filtrar, que en nuestras obras nos transformamos en simples receptáculos de todos los ecos, modestos instrumentos registradores. . ."[56] El peligro consistía en que su arte no lograría la objetividad materialista deseada, sino que proporcionaría el reflejo mágico del mundo de las apariencias. Como notara críticamente Brecht, los objetos del surrealismo "no vuelven de su extrañamiento";[57] y al utilizar técnicas surrealistas en su propio teatro épico, insistía en su "refuncionalización". Para Brecht esto significaba transformarlas en herramientas dialécticas como medio para la educación política. Para Adorno, por supuesto, el criterio externo del efecto sobre la audiencia no redimía las técnicas, cuya validez debía existir internamente —"inmanentemente"— o no existir.[58] Para él el problema era en qué medida era posible la redención si la estructura de los procedimientos surrealistas estaba tan contaminada por el irracionalismo.

Al menos ya en 1934, Adorno era escéptico. En una carta a Benjamin, llama la atención acerca del texto recientemente publicado de Breton, *Les vases communicants,* que

> . . .se dirige contra la interpretación psicológica del sueño y la remplaza por una compuesta por imágenes objetivas, a la que parece atribuirle el carácter de clave histórica. Toda la cuestión está demasiado cerca de tu tema como para hacer necesaria quizá una inversión radical precisamente en el punto más central.[59]

El mismo año, Adorno publicaba un ensayo sobre Schönberg[60] como

[55] Breton, "Manifiesto of Surrealism" (1924), *ibid.,* p. 21.

[56] *Ibid.,* pp. 27-28.

[57] Bertolt Brecht, "Neue Technik der Schauspiel Kunst" (1935-1941), *Gesammelte Werke,* vol. 15: *Schriften zum Theater* 1 (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967), p. 364.

[58] Véase *supra,* cap. 2.

[59] Carta de Adorno a Benjamin, 6 de noviembre de 1934 (Frankfurt am Main, legado de Adorno).

[60] "Der dialektische Komponist", publicado por primera vez en *Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag* (Viena, 13 de septiembre de 1934), redi-

"compositor dialéctico", donde describía el método de Schönberg con los mismos términos que había utilizado para definir su propio proyecto filosófico de 1931. Elaboraba y hacía explícita la significación filosófica que Adorno presentía desde hacía mucho en el procedimiento composicional de Schönberg. El artículo puede ser leído como la contrapartida de los esfuerzos de Benjamin para trabajar con el surrealismo como modelo para la filosofía materialista, dialéctica. Si el artista surrealista intentaba fusionar sujeto y objeto, transformándose en un medio pasivo, a través del cual el material del inconsciente se expresaba en la realidad empírica, si como resultado las imágenes surrealistas eran reificadas y "no dialécticas", entonces, sostenía Adorno, Schönberg como compositor no era solamente el medio, sino el mediador activo en un proceso dialéctico entre el artista y su material.[61] Adorno escribió que la contribución "absolutamente nueva" de Schönberg era que esta relación dialéctica entre artista y material realizaba su "autoconciencia" en un sentido hegeliano.[62] Se refería a la lógica de la construcción técnica de la música. La técnica musical funcionaba "como el riguroso lugar de las decisiones en relación a los contenidos musicales".[63] Schönberg, escribió, trabajaba no como un "ciego artesano" ni tampoco con "la arbitrariedad y la elección opcional de un artista subjetivamente irrestricto".[64] La composición emergía, en cambio, a partir de la contradicción irresuelta entre la libertad subjetiva del compositor y las demandas objetivas del material, "para expresarlo en el vocabulario filosófico, entre sujeto y objeto —la intención composicional y el material composicional".[65] Utilizando la terminología benjaminiana de su conferencia inaugural de 1931, describía este procedimiento como "fantasía exacta".[66] En el surrealismo una fantasía anárquica, arbitraria,

tado en Theodor W. Adorno, *Impromptus: Zweite Folge neugedruckter musikalischer Aufsätze* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1969), pp. 39-44.

[61] *Ibid.*, p. 41. El rol necesariamente activo del compositor y también del músico, precisamente cuando enfrentaban las demandas del material, era la cuestión crucial para Adorno. Como escribió: "El hundimiento de la subjetividad contemplativa en la *oeuvre,* y la participación del sujeto en la constitución de su objetividad son una y la misma cosa." (Theodor W. Adorno, notas sobre *Reproduktionstheorie,* 3 vols., inédito, Frankfurt am Main, legado de Adorno, s. f., vol. 1, p. 76.)

[62] Adorno, "Der dialektische Komponist", *Impromptus,* p. 43.

[63] Esta afirmación es de su artículo de 1935, Theodor Wiesengrund-Adorno, "Eine Geschichte der Musikästhetik", *Der Auftakt,* 15, 1-2: 18.

[64] Adorno, "Der dialektische Komponist", *Impromptus,* p. 41.

[65] *Ibid.*, p. 42.

[66] *Ibid.*, p. 45.

convergía con la tendencia aparentemente opuesta de la duplicación de lo dado, intensificando la mistificación más que desencantándola. Pero Schönberg, debemos recordar,[67] desarrollaba el material hasta el punto de su inversión dialéctica: la tonalidad llevada a sus extremos resultaba en la atonalidad, que demitificaba la música demostrando que las "leyes" tonales no eran naturales ni eternas. En su artículo de 1934, Adorno argumentaba que esta reversión permitía la reapropiación autoconsciente de los medios de "producción" musical, precisamente el objetivo del proyecto marxista.[68]

La positiva evaluación de Adorno respecto de la música de Schönberg jugó un papel determinante en el alejamiento intelectual de Brecht.[69] Esto explica por qué no envió una copia del artículo sobre Schönberg a Benjamin, para sus comentarios,[70] pues el artículo apareció en Viena el 13 de septiembre de 1934 y Benjamin estuvo con Brecht en Dinamarca, desde julio a octubre de ese año. Sin embargo no hay duda alguna acerca de la seriedad con la que consideraba la aplicación potencial de los procedimientos de Schönberg a su propio proyecto, cuya concepción original tanto debía a Benjamin. El mismo año comenzó un estudio crítico sobre Husserl, su obra principal de la década de 1930. A partir del libro sobre Kierkegaard, Adorno tenía la esperanza de trascender la filosofía burguesa definitivamente, a través de una crítica dialéctica inmanente del idealismo en ésta, su forma histórica más avanzada. Las páginas iniciales del manuscrito sobre Husserl se referían al "carácter de modelo de la lógica musical", particularmente la de Schönberg, por su esfuerzo.[71] De ma-

[67] Véase cap. 1.

[68] "...la extrema rigurosidad, fundamentalmente la consistencia de la técnica, en sus últimas instancias se revela como la extrema libertad, como poniendo a disposición del hombre su música que comienza en el mito y se atempera en la reconciliación, como la estructura de aquello que se erigía en oposición a él y que al final le pertenece por el poder de un método que toma posesión de esa estructura en tanto le pertenece por completo". (Adorno, "Der dialektische Komponist", *Impromptus,* p. 44.)

[69] Véase cap. 2.

[70] En su carta a Benjamin del 18 de marzo de 1936, se refiere a su artículo como "uno que usted no conoce" (Adorno, *Über Walter Benjamin,* p. 127).

[71] El estudio sobre Husserl fue publicado por primera vez en su versión revisada en 1956 como *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie* (ahora en Adorno, *GS,* vol. 5). La autora consultó el borrador original mecanografiado, escrito en 1934-1937 en Oxford. El pasaje completo es: "(NB) se puede comparar el concepto de [Husserl] del objeto como realmente similar a la funcionalidad cromática de Reger, en comparación con la [funcionalidad] dialéctica gradual de Schönberg. Quizá sea permitido en

nera significativa, su crítica de la relación sujeto-objeto en Husserl era paralela a su crítica del surrealismo: la inmediatez de los objetos en tanto "dados", la pasividad, la arbitrariedad del sujeto, y la relación esencialmente estática, no dialéctica entre sujeto y objeto.[72] En contraste, Adorno describía como "idea" de su investigación

> ...la tarea, al interior de la materia, y por lo tanto sin ningún presupuesto acerca del proceso anticipado de su producción, que sería puramente exterior, de desplegar... el momento de producción, es decir, la dialéctica congelada dentro [de la materia]. Este procedimiento es sinónimo del proceso de descifrar las imágenes dialécticas.[73]

En este procedimiento, la relación estructural entre sujeto y objeto era paralela a la de la composición de Schönberg. Adorno ya había defendido el carácter inherentemente revolucionario de este método,[74] sosteniendo que la demolición de la tonalidad burguesa de Schönberg, una transformación *al interior* de la música, implicaba también una reversión de la función externa, social de la música, transformándola de una función ideológica en una crítica. Expresó el carácter ejemplar de esta música para la teoría en una carta de 1934 a Ernst Krenek:

> Es... la tarea de una verdadera teoría no el esconder y "mediatizar" las rupturas de la realidad por medio de formas de pensamiento armoniosas, sino precisamente el exponerlas y a través del conocimiento de ellas contribuir a superarlas. Y creo realmente que Schönberg se distingue de otros músicos en que a través de la concepción y resolución de sus antinomias, llega hasta la estructura de la sociedad actual como si fuese la teoría social más progresista.[75]

Schönberg no sólo había transformado la función social de la música, de la ideología a la crítica. La propia estructura de sus com-

este punto aludir al carácter modelo de la lógica musical, en la que la validez de la materia se revela como inmanente dentro del material, y el sujeto como simple órgano ejecutante." (Theodor W. Adorno, ms. sobre Husserl, 1934-1937, Frankfurt am Main, legado de Adorno, p. 58, cf. p. 122.)

[72] En realidad, Adorno efectuaba la comparación explícita con *Jugendstil*, el contemporáneo estético de la fenomenología husserliana (*ibid.*, pp. 294 *ss.*).

[73] *Ibid.*, p. 58.

[74] Véase cap. 2.

[75] Carta de Adorno a Krenek, 7 de octubre de 1934, *Theodor W. Adorno und Ernst Krenek: Briefwechsel*, ed. Wolfgang Rogge (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974), p. 46.

posiciones proporcionaba la "imagen de una música liberada",[76] y Adorno llegó a ver en esta imagen la visión utópica de la sociedad. Continuaba en su carta a Krenek: "¿No tiene esta música [de Schönberg] algo (quisiera expresarme cuidadosamente) de lo que en Marx se llama 'asociación de hombres libres'?"[77] Adorno se refería por supuesto a la liberación de los doce tonos de la dominación del tono dominante, que lo conducía, no a la anarquía, sino a la construcción de la hilera dodecatónica, en la que cada nota tenía un papel igualmente significativo, aunque único, en la totalidad musical,[78] análogo a los ciudadanos iguales aunque no idénticos en la ansiada sociedad sin clases. La música de Schönberg era no representacional, y por lo tanto la imagen utópica proporcionada era más estructural que pictórica o descriptiva.[79] Sin embargo, en este punto Adorno estaba a un paso de romper con el *Bilderverbot* en relación a delinear la naturaleza de la sociedad posrevolucionaria. Sostener que la correcta estructura de la *praxis geistige* proporcionaría el modelo de una nueva estructura social era ir mucho más allá de las intenciones de la *Ideologiekritik* y separaba claramente el proyecto sobre Husserl de Adorno del trabajo del Instituto de Horkheimer durante la década de 1930. Aún no desilusionado acerca del potencial de las técnicas dodecatónicas de Schönberg,[80] Adorno fue radical-

[76] Adorno, "Reaktion und Fortschritt" (1930), *Moments musicaux, ibid.*, p. 180.

[77] Carta de Adorno a Krenek, 7 de octubre de 1934, *Adorno und Krenek: Briefwechsel*, p. 46.

[78] Con la demolición de la tonalidad, "el material se ha vuelto más claro y más libre, rescatado de los míticos confines del número que dominaba las escalas armónicas y la armonía tonal". (Adorno, "Reaktion und Fortschritt" [1930], *Moments musicaux*, p. 180.)

[79] En 1935 Adorno sugería a Benjamin un retorno al término anterior de este último, "modelo", como "la estructura inmanente de la imagen dialéctica", antes que un esfuerzo por interpretar los rasgos no estructurales de la superficie como siendo en sí una "imagen dialéctica". (Carta de Adorno a Benjamin, 2 de agosto de 1935, *Über Walter Benjamin*, p. 114.)

[80] En la década de 1940, Adorno comenzó a afirmar que la composición dodecatónica se había transformado en un "sistema" formalizado cerrado, retornando a la ideología: "Con seguridad, entre las reglas de las técnicas dodecatónicas no existe una sola que no proceda necesariamente de la experiencia composicional, de la iluminación progresiva del material natural de la música. Pero esta experiencia ha asumido un carácter defensivo... Aquello que alguna vez caracterizara a un oído altamente perceptivo se ha distorsionado en un sistema fraguado en el que la corrección musical puede ser supuestamente medida en abstracto." (Theodor W. Adorno, *Philosophy of Modern Music*, trad. Anne Mitchell y Wesley V. Blomster [Nueva York: The Seabury Press, 1973], pp. 68-69.)

mente más allá al trasponer el método de Schönberg al terreno filosófico. Existía un paralelo entre su propio abandono de los primeros principios filosóficos y el abandono de Schönberg de la dominación tonal, y también entre su aversión hacia las totalidades armoniosas y la utilización por parte de Schönberg de la disonancia y la irregularidad rítmica.

Además, el desarrollo de las ideas musicales en Schönberg, que Adorno describía como "un movimiento entre extremos"[81] comparable a la "resolución de enigmas"[82] o el "descifrar",[83] era estructuralmente análogo al desarrollo de las ideas filosóficas en Adorno. El prototípico ensayo de 1932, "Die Idee der Naturgeschichte" (discutido en detalle en el capítulo 3), desarrolla su análisis desde la paradójica constelación cuyos extremos eran "historia" y "naturaleza". No forzaríamos demasiado la analogía si argumentáramos que la estructura de este ensayo guardaba una clara correspondencia con las reglas de la composición dodecatónica, por ej., *1*] la *afirmación* de la hilera tonal: "toda historia es natural" (y por tanto transitoria); *2*] retrógrado, o *reversión* de la hilera: "toda naturaleza es histórica" (y por tanto socialmente producida); *3*] *inversión* de la hilera: "la historia real no es histórica" (sino pura reproducción de la segunda naturaleza); y *4*] *inversión retrógrada:* "la segunda naturaleza es no natural" (porque reniega de la transitoriedad histórica de la naturaleza). Siguiendo un procedimiento similar en su estudio sobre Husserl, Adorno desenmaraña la "constelación paradójica" de racionalismo y empirismo en la fenomenología,[84] demostrando cómo cada uno de estos extremos tiende a negarse a sí mismo (inversión) al mismo tiempo que converge con el otro (reversión). Y si Adorno desarrollaba sus ideas filosóficas del mismo modo en que Schönberg desarrollaba sus ideas musicales, y si cada uno de sus ensayos se construía a partir de todas las permutaciones posibles de los polos opuestos,[85] mostrando la identidad de las contradicciones (la historia es na-

[81] Adorno, "Der dialektische Komponist" (1934), *Impromptus*, p. 39.
[82] *Ibid.*, p. 42.
[83] Carta de Adorno a Krenek, 30 de septiembre de 1932, *Adorno und Krenek: Briefwechsel*, p. 38.
[84] Adorno, ms. sobre Husserl, 1934-1937, p. 7.
[85] Cf. Schönberg: "En el Contrapunto, no es cuestión de la combinación en sí (es decir, no es un fin en sí mismo) sino de la multifacética presentación de la idea. El tema está construido de tal modo que ya contiene en sí mismo estas varias figuras, a través de los cuales la multifacética presentación [*Darstellung*] de la idea, se hace posible." (Arnold Schönberg, citado en Allan Janik y Stephen Toulmin, *Wittgenstein's Vienna*. [Nueva York: Simon and Schuster, 1973], p. 108.)

tural) y la contradicción de las identidades (la historia es no histórica), entonces también era cierto que en su decisión de no permitir que ninguno de los aspectos de la paradoja dominara, la estructura de sus ensayos puede ser leída como una mímesis de una estructura social libre de dominación.

¿Es quizá éste el momento positivo oculto en la "dialéctica negativa" de Adorno? En cada ensayo, precisamente a causa de su incesante negatividad, ¿es éste quizá el emblema utópico, la secreta afirmación? Al menos es indiscutible la significación para Adorno de un procedimiento cognoscitivo correcto entendido como una estructura o "modelo" que puede ser traducido a modos diferentes y dominios diferentes del discurso intelectual. De allí, por ejemplo, que pudiese ver paralelismos entre la estructura de la composición de Schönberg y el procedimiento analítico freudiano.[86] O que pudiera discernir ecos de Schönberg en la estructura de los escritos de Benjamin:

> Así como la nueva música, en su inflexible representación no tolera "ejecución" alguna, ninguna distinción entre el tema y su desarrollo, sino que cada pensamiento musical, en realidad cada tono, está igualmente cerca del centro, así la filosofía de Benjamin es igualmente "atemática".[87]

[86] Theodor Wiesengrund-Adorno, "Zur gesellschaftlichen Lage der Musik", parte I, *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1, 1/2 (1932): 109-110. La relación estructural entre el *psico*análisis de Freud y el *socio*análisis de Adorno resultaba clara, aunque este último, al considerar la realidad externa más que el dominio interno de los fenómenos psíquicos, se ubicaba en la dirección opuesta. Ambos se centraban en los pequeños y aparentemente insignificantes detalles, que Adorno, siguiendo la fórmula de Freud, denominaba "el rechazo al mundo de las apariencias" (*Abhub der Erscheinungswelt.* Ambos buscaban las rupturas, las brechas lógicas en las apariencias, como el lugar donde la verdad aparecía en forma de configuraciones *inintencionales*. Ambos resolvían los enigmas de estas configuraciones reconstruyendo la lógica interna que gobernaba su paradójica apariencia. Reificación e ideología distorsionaban el mundo exterior, así como la represión y la racionalización distorsionaban el mundo interno. En ambos casos, el conocimiento en tanto proceso de descubrimiento es en sí mismo un acto de liberación, y en ambos casos el modelo de este proceso era una experiencia dialéctica, y no un ordenamiento lógico o un mero reflejo de lo "dado".

[87] Adorno, "Einleitung zu Benjamins 'Schriften'" (1955), *Über Walter Benjamin*, p. 46. Sin embargo, aunque esta limitada comparación tenía validez, en realidad el modo de pensar de Benjamin tenía muy poco en común con el de la música, cuyos principios estructurales apenas comprendía. En caso de apreciar algo schönbergiano, sería (previsiblemente) el *Wozzeck* de Alban Berg, cuya música tenía una cualidad estática, y que había sido anunciada como la primera ópera "surrealista". (Theodor W. Adorno, "Berg: Erinnerungen" [1937], *GS* 13, p. 342.)

EL MODELO ESTÉTICO Y SUS LÍMITES

La noción de equivalencia entre diferentes modos de experiencia —entre filosofía e imagen en Benjamin, filosofía y música para Adorno— no era nueva. En la historia literaria tenía un claro precedente en la teoría de las correspondencias de Baudelaire, en sí la secularización de una vieja concepción mística (*Gematria* en la tradición cabalística,[88] con la cual Benjamin, al menos, estaba en contacto a través de las discusiones con su amigo Gershom Scholem). Sin embargo, lo nuevo en ello era el descubrimiento de tales equivalencias entre la experiencia estética y el materialismo dialéctico, que al menos en su forma marxista ortodoxa (no hegeliana) adhería estrictamente al paradigma de la ciencia burguesa que se auto-oponía irreconciliablemente al arte, y al que Adorno y Horkheimer atacarían tan devastadoramente más tarde en *Dialektik der Aufklärung*.[89] Mientras que en el paradigma científico la dialéctica era vista como una ley objetiva de la historia y la naturaleza, que podía ser conocida y descrita por el sujeto separado de un modo totalmente *no dialéctico,* el paradigma estético se basaba en una relación sujeto-objeto en sí misma dialéctica. Al mismo tiempo, evitaba la representación metafísica y especulativa en la que Hegel había expresado su filosofía, y disminuía la potencialidad de sintetizar antagonismos tanto entre realidad y pensamiento como al interior de cada uno de ellos: el arte surrealista y la música de Schönberg expresaban negativamente las contradicciones, sin resolverlas en totalidades armoniosas.

Basar la filosofía en la experiencia estética, así entendida, era recuperar aquello que se había perdido con la preeminencia ideológica del sujeto en la filosofía burguesa, tanto en la forma racional de la Ilustración como en su forma irracional-romántica. En esta nueva forma de "dialéctica negativa", el sujeto mantenía contacto con el objeto sin apropiárselo. El pensador reflexionaba acerca de una realidad sensorial y no idéntica, no para dominarla, no para destrozarla y llenar el lecho de Procusto de las categorías mentales, ni para liquidar su particularidad haciéndola desapare-

[88] *Gematria* era un método gnóstico que establecía equivalencias entre sistemas no ideacionales: las letras podían ser transformadas en números y, conversamente, los números en palabras. A diferencia de la lógica aristotélica tradicional, este procedimiento permitía demostrar identidades entre los fenómenos sin eliminar su particularidad y diferencia. (Véase Gershom Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism* [Nueva York: Schocken Books, 1967], p. 223.)

[89] Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung* (Amsterdam: Querido Verlag, 1947).

cer bajo conceptos abstractos. El pensador, en cambio, al igual que el artista, procedían miméticamente, y en el proceso de imitar la materia la transformaban, de tal modo que pudiera ser leída como expresión monadológica de la verdad social. En esta filosofía, así como en las obras de arte, la forma no era indiferente al contenido —de allí la significación central de la representación (*Darstellung*), la manera de la expresión filosófica. La propia creación estética no era invención subjetiva, era el descubrimiento objetivo de lo nuevo dentro de lo dado, inmanentemente, a través de un reagrupamiento de sus elementos.[90]

En este modelo congnoscitivo estaba implícita una transformación de la idea de conocimiento. Ya no era una búsqueda de leyes causales que hicieran posible la manipulación y predicción del futuro. Conocimiento ahora quería decir "ver", una suerte de revelación secular (la influencia de Husserl y de la teología era clara en este punto) por medio de la interpretación crítica. En la línea de la distinción kantiana de la tercera crítica, este tipo de conocimiento no era información empírica que se poseía, sino juicio que proporcionaba capacidad de acción.

Durante toda su vida Adorno insistió en el paralelismo entre experiencia filosófica y experiencia estética. Su principal trabajo sobre estética, publicado póstumamente,[91] hacía continuas referencias a las similitudes entre el arte y la teoría. *Negative Dialektik*, su obra filosófica madura, apuntaba explícitamente las analogías entre pensamiento crítico y composición musical.[92] Existe en su legado el manuscrito de un estudio donde compara el desarrollo del "concepto" en la lógica hegeliana con el desarrollo composicional de la música de Beethoven (aunque en tanto contemporáneos, Hegel y Beethoven nunca percibieran por sí mismos la conexión).[93]

Sin embargo, sería erróneo concluir que en la filosofía de Adorno teoría y arte eran la misma cosa. Desde el comienzo y reite-

[90] "El sentido musical es lo nuevo —algo que no puede ser retrotraído ni subsumido sino que surge de la configuración de lo conocido, si el que escucha viene en su auxilio. Esto nuevo no es algo material —no es cosa— sino la interrelación funcional de los elementos musicales dados." (Theodor W. Adorno, "Listening Habits: An Analysis of Likes and Dislikes in Light Popular Music", en "Current of Music: Elements of a Radio Theory", manuscrito inédito, 1939, Frankfurt am Main, legado de Adorno, p. 52.)

[91] Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, trad. F. Riaza (Madrid: Taurus, 1971).

[92] Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, *Gesammelte Schriften*, vol. 6, ed. Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973) [*Dialéctica negativa*, trad. J. M. Ripalda (Madrid, Taurus, 1975).]

[93] El estudio será publicado como vol. 21 de las *Gesammelte Schriften*.

radamente insistió en que a pesar de converger en su "contenido de verdad", eran sin embargo no idénticos. En su conferencia inaugural de 1931 insistía:

> ...sería mejor liquidar directamente a la filosofía de manera concluyente y disolverla en las disciplinas particulares, que ir en su auxilio con un ideal poético que no significa nada más que una pobre cobertura ornamental para un pensamiento falso.[94]

Su estudio sobre Kierkegaard (1933) afirmaba: "Incluso con una perspectiva de convergencia final entre arte y filosofía, toda estetización del procedimiento filosófico debe ser evitada."[95] Y en *Negative Dialektik* (1966) escribió: "Una filosofía que imitase al arte, que aspirara a definirse como obra de arte, se eliminaría a sí misma."[96]

Quizá la expresión más clara de su posición se planteaba en una carta de 1935 a su amigo Ernst Krenek. Aquí Adorno criticaba lo que llamaba el intento "idealista" de Krenek por descubrir el carácter cognoscitivo del arte a través de "la relativización de la diferencia entre arte y ciencia (*Wissenschaft*)".[97] La división entre ambos, producida históricamente, era una "necesidad histórica"[98] que no podía ser suprimida. La ciencia no debía ser "estetizada" ni el arte debía ser hecho científico. En cambio, sostenía dialécticamente Adorno, era precisamente en tanto actividades separadas, ambas verdaderas en sus propias particularidades, que ambas convergían.[99] En tanto "experiencias" subjetivas del objeto, arte, ciencia y filosofía tenían una estructura dialéctica similar. Sin embargo, en tanto procesos cognitivos, cada uno era distinto. Como escribió en otra parte: "...es lo más irreconciliable aquello que parece semejante".[100] El valor cognoscitivo del arte, que por

[94] Theodor W. Adorno, "Die Aktualität der Philosophie" (1931), *Gesammelte Schriften,* vol. 1: *Frühe philosophische Schriften,* ed. Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973), p. 332.

[95] Theodor W. Adorno, *Kierkegaard: Konstruktion des Aesthetischen: Mit zwei Beilagen,* 3ª ed. ampliada (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1966), pp. 27-28.

[96] Adorno, *Dialéctica negativa,* p. 23.

[97] Carta de Adorno a Krenek, 26 de mayo de 1935, *Adorno und Krenek: Briefwechsel,* pp. 85-86.

[98] *Ibid.,* p. 85.

[99] *Ibid.:* "La Estética Trascendental de la *Crítica de la razón pura* de Kant es más arte que las cosas estéticas presentadas subjetivamente por Schopenhauer, Kierkegaard o Nietzsche, que por redimir el momento subjetivo recaen en un filosofar reificado."

[100] Theodor W. Adorno, "Caracterización de Walter Benjamin" (1950), *Crítica cultural y sociedad,* p. 116.

definición era lo *otro* de la realidad dada, dependía de la adecuación de la forma estética al contenido o idea que expresaba; el valor de la ciencia que enfocaba directamente a la realidad dependía de la adecuación de los conceptos teóricos utilizados para describir sus objetos.[101] La filosofía era "una tercera cosa".[102] Su tarea era decir la verdad, y lo hacía a través de la interpretación crítica del arte y de la ciencia, mostrando cómo su adecuación demostraba la *in*adecuación de la realidad.[103]

Adorno creía que Benjamin fomentaba el colapso entre los modos cognoscitivos. Esta cuestión estaba en el núcleo de su disputa intelectual durante la década de 1930, que es discutida en los próximos capítulos y que en este punto nos aparta de nuestra historia. Podemos simplemente apuntar aquí que parte del problema está implícita en la elección del surrealismo como modelo filosófico por parte de Benjamin. El surrealismo fusionaba ciencia y arte eliminando aquello que los hacía diferentes (teoría y concepto en ciencia, lógica de la forma en el arte), y Benjamin trataba de fusionar arte y filosofía casi del mismo modo. Adorno escribió:

> La intención de Benjamin era renunciar a toda interpretación manifiesta y hacer que las significaciones se impusieran simplemente por el *montage* contrastado del material. La filosofía tenía que recoger el superrealismo hasta hacerse superrealista.[104]

El resultado era que la obra de Benjamin perdía la negatividad crítica que, según Adorno, otorgaba valor de verdad a su interpretación filosófica, y retrocedía hacia una teología positiva, que su opción por el surrealismo como modelo había precisamente intentado superar.

En el sentido criticado por Adorno, la estética surrealista era en realidad aún menos adecuada que el romanticismo de Schlegel y Novalis, quienes insistían en que el contenido de verdad del arte no emergía hasta que era críticamente interpretado. La música como modelo no planteaba los mismos problemas. Su modalidad era distinta de la de la imagen artística.[105] Esta última conden-

[101] Carta de Adorno a Krenek, 26 de mayo de 1935, *Adorno und Krenek: Briefwechsel*, p. 86.

[102] Adorno, "Thesen über die Sprache des Philosophen", *GS* 1, p. 369.

[103] *Ibid.*, pp. 366-367.

[104] Adorno, "Caracterización de Walter Benjamin" (1950), *Crítica cultural y sociedad*, p. 127.

[105] En la década de 1960 Adorno dio una conferencia acerca de la relación entre música y pintura que argumentaba, de modo previsible, que precisa y únicamente por su distinción y diferencia podían convergir estos dos modos estéticos. (Theodor W. Adorno, "Über einige Relationen

saba el material, mientras que la música lo desenmarañaba. En la música, los elementos contradictorios convergían, sobreimpuestos en un plano, pero la música los articulaba extrapolándolos y extendiéndolos en el tiempo.[106] Además, mientras la imagen artística existía ya hecha, la música debía ser reproducida, traducida del texto escrito al sonido, y esto significaba que debía ser pensada, *interpretada* para poder existir.[107]

El hecho de que la existencia misma de la música necesitara su interpretación crítica, de que en la ejecución o reproducción (no mecánica) de la música los dos momentos de la creación y la interpretación se unían, mientras que la apariencia inmediata de la imagen artística y su interpretación eran actividades separadas y autosuficientes, transformaba a la música en un modo más análogo a la concepción de la filosofía en Adorno. Encontraba que su propia experiencia de producir música era prototípica de la experiencia cognoscitiva en general.[108] La limitación de la música como modelo sin embargo estaba en otra parte. El medio de la filosofía era el lenguaje, y su práctica "la crítica del lenguaje".[109] Al igual que el lenguaje, la música se componía de "la sucesión temporal de sonidos articulados que son algo más que meros sonidos" y "la sucesión de sonido está referida a la lógica: puede ser correcta o incorrecta".[110] Pero como el "lenguaje" musical carece de conceptos, su procedimiento interpretativo era diferente: "Interpretar el lenguaje significa entender el lenguaje, interpretar a la música significa hacer música."[111] En el primer caso, el análisis conceptual era crucial, en el segundo, la imitación, o la representación mimética.[112]

zwischen Musik und Malerei", *Anmerkungen zur Zeit,* vol. 12: *Die Kunst und die Künste* [Berlín: Akademie der Künste, 1967], pp. 5-23.)

[106] Por supuesto, las armonías verticales proporcionaban un momento de simultaneidad en la música, pero sus significados eran dialécticamente dependientes del desarrollo horizontal del material temático.

[107] "Los textos musicales no pueden ser adecuadamente leídos sin interpretación." (Theodor W. Adorno, notas sobre *Reproduktionstheorie,* vol. 1, p. 2.)

[108] Trabajó durante toda su vida en una teoría sobre la reproducción musical porque consideraba que los problemas de la interpretación y ejecución de la música eran también de importancia central para la filosofía. (Véase *ibid.*)

[109] Adorno, "Thesen über die Sprache des Philosophen" (s. f.), *GS* 1, p. 369.

[110] Theodor W. Adorno, "Fragment über Musik und Sprache" (1956-

[111] *Ibid.*, p. 12.

1957), *Quasi una fantasia: Musikalische Schriften II* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963), p. 9.

[112] *Ibid.* En otra parte, Adorno escribió que incluso si la música carecía

Los modelos estéticos, música o imagen artística, no podían cargar con todo el peso de la práctica filosófica. Criticando la sobrestimación de Benjamin respecto del poder iluminador de las "imágenes dialécticas", escribió Adorno en 1966:

> Y en verdad ninguna filosofía, ni siquiera un empirismo extremado, puede traer de los pelos a los *facta bruta*, presentándolos como casos de anatomía o experimentos físicos; ninguna puede hacer *collages*, en los textos, por más fascinadoramente que se lo simule cierta pintura.[118]

La estética proporcionaba un correctivo para el racionalismo positivista y seudocientífico que violentaba al objeto consumiéndolo dentro de un esquema conceptual reificado. Pero la interpretación filosófica no podía ir más allá de la apariencia inmediata de la realidad sin la teoría y los conceptos desarrollados por las ciencias, específicamente por la sociología marxista y la psicología freudiana. Ciencia y arte, concepto e imagen, análisis y expresión, formaban los dos polos de la actividad filosófica. La filosofía no superaba sus diferencias en una falsa síntesis. En cambio, existía al interior de la tensión entre ambos y tornaba fructífera esta tensión para poder decir la verdad sobre el mundo.

de conceptos, su interpretación necesitaba del análisis tanto como de la mímesis, lo cual significaba que su afinidad con la filosofía era aún mayor. (Adorno, notas sobre *Reproduktionstheorie,* vol. 2, pp. 49 *ss.*)

[118] Adorno, *Dialéctica negativa,* p. 19.

9. EL DEBATE ADORNO-BENJAMIN

PARTE 1: LAS CUESTIONES

EMIGRACIÓN

Al comenzar el libro de Adorno sobre Kierkegaard, Walter Benjamin escribió:

> ...hay mucho contenido en poco espacio. Muy posiblemente los libros posteriores del autor surgirán de éste. En cualquier caso, pertenece a aquella clase de obras primeras singulares en las que, a partir del capullo de la crítica, emerge un pensamiento alado.[1]

Benjamin estaba en lo justo al presentir el carácter seminal del estudio. Pero su sugestión acerca de un desarrollo literario orgánico y sin rupturas resultaba indefendiblemente optimista. Ya había comenzado la frustrante experiencia de la emigración intelectual. El libro sobre Kierkegaard fue publicado el 30 de enero de 1933, fecha en que Hitler tomó el poder. El comentario de Benjamin apareció en la *Vossische Zeitung* el 2 de abril, un día después de que se anunciara el boicot contra los judíos. El propio Benjamin ya estaba en suelo extranjero, pues había emigrado a París a mediados de marzo. El Instituto de Frankfurt para la Investigación Social, que había sido explícitamente marxista desde su fundación, había sido forzado a cerrar sus puertas inmediatamente después que Horkheimer y el equipo del Instituto huyeran hacia Ginebra por razones de seguridad.[2] El puesto de profesor de Adorno no fue renovado para el semestre de verano. Perdió oficialmente su *venia legendi* (permiso para enseñar) el 11 de septiembre, fecha en que cumplía sus 30 años, y no por su teoría materialista dialéctica,[3] sino a causa de su apellido. En la primavera

[1] Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, 6 vols., ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, vol. III: *Kritiken und Rezensionen*, ed. Hella Tiedemann-Bartels (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972), p. 383.

[2] Martin Jay, *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-1950* (Boston: Little, Brown, 1973), p. 29.

[3] En su nota a la edición de 1966 del estudio sobre Kierkegaard, Adorno escribió que a pesar de la intención crítica del libro, éste no fue censurado por los nazis y continuó vendiéndose después que su autor hubiera emigrado:

de 1934 emigró a Inglaterra con su apellido judío.[4] Adorno describió el período en una reveladora carta a Krenek:

> Los acontecimientos de Alemania, que seguí en su mayor parte desde Berlín, *Unter den Linden,* al principio me dejaron mudo y me hicieron retornar totalmente a mis propios asuntos... Luego en Berlín me puse en contacto con la *Vossische Zeitung* a través de Gubler,[5] sobre cuyo extraño destino seguramente tu habrás oído más que yo, que no lo veo desde enero. Escribí mucho para el diario, la mayor parte de lo cual no fue publicado, incluyendo algunas cosas, en mi opinión, realmente importantes; tenía la esperanza de conseguir el puesto de crítico [musical], pero la muerte del diario se llevó consigo esta esperanza,[6] cosa que creo afortunada, aunque yo me aferraba desesperadamente a esta posibilidad, porque intentaba quedarme en Alemania *a toda costa* [subrayado de la autora]. Pero luego, cuando fue completamente imposible, y cuando se me cerraba una posibilidad tras otra, incluyendo las más modestas —ni siquiera se me permitió impartir lecciones de música a personas "no arias"—, decidí partir a pesar de todo, y me las arreglé para llegar a Londres en la primavera.[7]

Sin embargo la emigración de Adorno difícilmente puede ser considerada como una huida. Hasta 1938 todavía era libre para viajar y visitar frecuentemente a su familia en Frankfurt y a su futura esposa Gretel Karplus en Berlín. En la misma carta comentaba:

> ...(incidentalmente, podría haber sido perfectamente capaz de sostenerme financieramente en Alemania, y *tampoco hubiera tenido objeciones políti-*

"Ello habla, quizá, de la estupidez de los censores. En particular, la crítica de la ontología existencial que contenía, podía ya haber alcanzado a la oposición intelectual de Alemania." (Theodor W. Adorno, *Kierkegaard: Konstruktion des Aesthetischen* [1933]: *Mit zwei Beilagen,* 3ª ed., ampliada, [Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1966], p. 321.) Pero el libro no era un tratado revolucionario. Específicamente, Adorno no intentaba criticar el enfoque de Kierkegaard basado en el individuo, ni favorecía en contraste un concepto de sujeto colectivo y revolucionario. En realidad, Adorno mantenía el énfasis de Kierkegaard en el individuo, aunque criticaba tajantemente a este último por no reconocer la relación dialéctica entre individuo y sociedad.

[4] Es decir, su apellido paterno, Wiesengrund, que utilizó (Wiesengrund-Adorno) hasta llegar a los Estados Unidos en 1938.

[5] Friedrich T. Gubler, anterior editor del *feuilleton* del *Frankfurter Zeitung,* transferido al *Vossische Zeitung* en 1933.

[6] El *Vossische Zeitung* era el diario más antiguo y prestigioso de Berlín Aunque era propiedad de la conservadora empresa Ullstein, "la tía Vosse", como se lo conocía, mantuvo su orientación liberal hasta que fue obligado a cerrar en 1934.

[7] Carta de Adorno a Krenek, 7 de octubre de 1934. *Theodor W. Adorno und Ernst Krenek: Briefwechsel,* ed. Wolgang Rogge (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974), p. 43.

cas [subrayado de la autora], sólo que toda posibilidad de efectividad me hubiese sido excluida, incluso la de que [mi música] fuese ejecutada, y por eso me fui; paso mis vacaciones en casa o en el sur [Italia]).[8]

La despreocupación de Adorno, su confusión respecto del peligro potencial, y su deseo de permanecer en Alemania bajo el régimen de Hitler, parecen notables mirados retrospectivamente. Ciertamente, su círculo de amigos era menos ciego en relación a la realidad de la situación. Horkheimer había planeado con anticipación la salida de Alemania del equipo y los fondos del Instituto.[9] Claramente, también le aconsejó partir a Adorno, y le prometió apoyo financiero de la revista del Instituto.[10] No sólo Benjamin, sino también Kracauer, Bloch, y Brecht abandonaron Berlín antes de abril de 1933.[11] Benjamin escribió a Scholem en marzo que se había vuelto "casi imposible respirar" en Berlín.[12] No sólo era imposible trabajar, sino que la amenaza a la vida era ya muy real. Benjamin escribió a Scholem el 20 de marzo de 1933:

Sin duda hay numerosos casos en que la gente ha sido sacada de la cama y golpeada o asesinada. Quizá aún más importante, pero más difícil de exponer, es la suerte de los prisioneros. Circulan los más horribles rumores.[13]

¿Por qué Adorno no había tenido miedo de permanecer, es más, por qué quería hacerlo "a toda costa?" Quizá gran parte de la respuesta radique en su juventud y su autoestima. No habiéndose nunca identificado con la herencia judaica de su padre o con ninguna organización política marxista, estaba preocupado sólo por su propia carrera intelectual, acerca de cuyo brillante potencial no tenía dudas. Adorno se veía a sí mismo como un artista y un filósofo, y todavía soñaba con el éxito como compositor musical.[14] No es sorprendente que, una vez aceptada la necesi-

[8] *Ibid.*, p. 44.

[9] Jay, *The Dialectical Imagination*, pp. 29-30.

[10] Benjamin le escribió a Gretel Karplus a Berlín, el 15 de abril de 1933, que había oído que Horkheimer en Ginebra quería conocer el desarrollo de los proyectos de Adorno y que le aseguraba que la revista del Instituto continuaría publicándose. Benjamin continuaba: "Debes decirle que Max pregunta por él con cierta preocupación en la carta mencionada." (Walter Benjamin, *Briefe*, 2 vols., ed. Gershom Scholem y Theodor W. Adorno [Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1966], vol. 2, p. 569.)

[11] Benjamin, carta a Gershom Scholem, 20 de marzo de 1933, en *ibid.*, p. 567.

[12] *Ibid.*, p. 562.

[13] *Ibid.*, p. 566.

[14] En aquel momento estaba trabajando en una ópera basada en *Tom Sawyer* de Mark Twain. Escribió a Krenek el 7 de octubre de 1934: "Empleé todo el verano y el otoño del 33 en completar el texto de Tom Sawyer,

dad de emigrar, su primera opción fuera volver a Viena. En su carta a Krenek explicaba:

> También quería decirte que naturalmente me esforcé por transferir mi *Habilitation* a Viena; pero no tuve éxito, porque el señor Gomperz,[15] que manejaba el asunto, en realidad encontraba que en mi libro sobre Kierkegaard sólo las citas eran interesantes, lo que no puede considerarse un cumplido excesivo —y por lo tanto Viena estaba cerrada para mí.[16]

Haciendo justicia a Adorno debemos notar que, al igual que muchos de los izquierdistas que en esta época se habían opuesto a la república de Weimar, se equivocaba acerca de la significación del fenómeno nazi. Su tolerancia se basaba claramente en la creencia de que el régimen de Hitler sería efímero. El 21 de abril de 1934 escribió a Benjamin (que había subarrendado su departamento en Berlín con la esperanza de retornar después de transcurrido un año) que la situación "para los autores no arios (incluyéndome a mí)" en relación a publicar requería simplemente "la confirmación de la declaración regular" de lealtad nacional, y que ésta podía ser "recibida sin dificultad, aunque la confirmación final podía ser pospuesta indefinidamente".[17] Sin embargo, los editores aceptarían la confirmación temporaria, y Adorno sugería que Benjamin dijera que había abandonado Alemania por razones más económicas que políticas. Continuaba:

> La declaración de lealtad es completamente inobjetable —desde nuestro punto de vista, no contiene más que la obligación del servidor civil hacia

que está terminado (también están hechas varias de las composiciones), y en el trabajo sistemático sobre la técnica composicional, porque mi contrapunto no me satisfacía; estricta composición a cuatro voces y fuga sobre todo." (*Adorno und Krenek: Briefwechsel,* p. 43.) Envió el texto a Benjamin, escribiendo: "Como verá, el motivo central es el del perjurio: por medio del perjurio y rompiendo la esfera mítico-moralista del juramento. . . Tom se hace "libre", de modo que en cierto sentido toda la cosa es la ejecución de una desmitificación dialéctica. Pero en la versión actual, esta misma liberación tiene mucho el carácter de un acto moralista en nombre de la empatía. Originalmente quería basarme exclusivamente en la curiosidad, que ocurre en el caso del perjurio, y que conduce precisamente a lo moralista, en un sentido realmente humano, que emerge a partir de la inmoralidad psicológica." (Carta, Adorno a Benjamin, 5 de diciembre de 1934, Frankfurt am Main, legado de Adorno.) Benjamin tenía una posición crítica respecto del proyecto, y Adorno suspendió su trabajo. Dos partes del libreto subsisten en el legado de Adorno.

[15] Heinrich Gomperz, 1873-1942, profesor de filosofía en Viena, 1924-1934; emigró a Los Ángeles en 1935.

[16] Carta de Adorno a Krenek, 7 de octubre de 1934, *Adorno und Krenek: Briefwechsel,* p. 44.

[17] Carta de Adorno a Benjamin, 21 de abril de 1934 (Frankfurt am Main, legado de Adorno).

su república. No le ocultaré que, sin embargo, estoy comenzando a cuestionarme si el estado nazi durará todo ese tiempo... Porque aunque no soy optimista, y espero para el futuro algún tipo de anarquía de derecha y de realización de los sueños bronnenistas, cuando no una simple dictadura militar o alguna clase de régimen como el de Dollfus, de todos modos los síntomas de desintegración [*Verfall*] están comenzando a acumularse, de modo que uno ya no necesita ignorarlos por miedo a que el deseo sea el padre del pensamiento.[18]

No está claro por qué y cómo Adorno fue a Oxford. Horkheimer tenía contactos en la London School of Economics. Envió allí a Friedrich Pollock en febrero de 1934 para investigar cómo establecer el Instituto en Inglaterra (antes de decidirse por Nueva York después de su visita en mayo),[19] y sus contactos pueden haber sido de utilidad para Adorno. Era difícil para los emigrantes alemanes el obtener puestos en las universidades inglesas y Adorno, que no dominaba la lengua[20] y que tenía poco aprecio por la tradición intelectual británica tuvo que volver al estatus de estudiante. Su plan original era trabajar dos años para un doctorado inglés en filosofía. Pero su intento de estudio doctoral, la crítica dialéctica de Husserl, en la que Adorno pretendía negar y trascender el idealismo burgués de una vez y para siempre, era una empresa tan ambiciosa que todavía estaba trabajando en ella cuatro años más tarde, cuando partió a reunirse con Horkheimer y el Instituto en los Estados Unidos.[21] La refinada atmósfera académica de Oxford satisfacía los caprichos culturales de Adorno; sin embargo parece haber permanecido largo tiempo aislado de la comunidad universitaria y tenía dificultades para comunicar sus ideas a sus colegas. Escribió a Krenek con cierto orgullo:

Merton College, el más antiguo y más exclusivo de Oxford, me ha aceptado como miembro y "estudiante avanzado", y vivo aquí en medio de una indescriptible paz y bajo condiciones de trabajo externas muy placenteras; en relación al material, por supuesto existen dificultades, en tanto el hacer comprensible para los ingleses mis pensamientos filosóficos es casi una

[18] *Ibid.*

[19] Jay, *The Dialectical Imagination*, pp. 37-39.

[20] "Perdí mucho tiempo aprendiendo inglés. La adquisición de una nueva lengua por un adulto es una de las experiencias más peculiares." (Carta de Adorno a Benjamin, 4 de marzo de 1934, Frankfurt am Main, legado de Adorno.) Más tarde recordaría que, con el objeto de aprender inglés lo antes posible, leyó "innumerables novelas policiacas" sin utilizar diccionario. (Theodor W. Adorno, *Terminología filosófica*, 2 vols., trad. R. Sánchez [Madrid: Taurus, 1976], vol. I, p. 27.)

[21] El manuscrito, escrito entre 1934 y 1938, fue publicado por primera vez (aumentado y algo revisado) como *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie* (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1956).

imposibilidad; en cierto sentido tengo que hacer retroceder mi trabajo a un nivel infantil para ser inteligible —lo que supone una fisura en todo mi trabajo entre lo académico y las cosas reales, situación para la que realmente me considero demasiado viejo—, pero tengo simplemente que tomarlo y estar satisfecho de poder trabajar sin ser molestado...[22]

Aunque Sidney Webb dio su nombre en apoyo del Instituto de Frankfurt cuando éste fue obligado a emigrar,[23] Adorno no parece haber tenido contacto con él ni con ninguna otra persona de la Sociedad Fabiana. Nunca se unió a los movimientos pacifistas, por entonces muy fuertes en las universidades inglesas, y se puede buscar en vano en sus escritos siquiera una mención de la guerra civil española. Sus relaciones intelectuales más importantes siguieron siendo las mismas; y una vez más, su amistad con Benjamin fue central.

Su diálogo no dejaba de tener fuertes desacuerdos. Adorno se encontró en la paradójica posición de tener que defender la ortodoxia benjaminiana en contra del propio Benjamin. La separación geográfica provocada por la emigración aumentó las posibilidades de que se desarrollaran las diferencias entre ambos. Sin embargo, el haber estado obligados a comunicarse por carta, ha permitido que el debate fuese preservado, y su correspondencia es uno de los documentos más significativos en la historia de la literatura neomarxista.

ORÍGENES DEL DEBATE

A fines de la década de 1960, cuando Adorno era el teórico dirigente de la Nueva Izquierda Alemana, su debate con Benjamin fue considerado a través del humo de las batallas políticas entonces vigentes. Los marxistas más ortodoxos intentaron desacreditar a Adorno acusándolo de haber querido presionar al reacio Benjamin para adoptar la posición "revisionista" del Instituto de Frankfurt y, como editor de las obras de Benjamin después de la muerte de este último, de haber suprimido la publicación de su texto más abiertamente marxista.[24] Aunque la documentación

[22] Carta de Adorno a Krenek, 7 de octubre de 1934, *Adorno und Krenek: Briefwechsel,* p. 44.

[23] Jay, *The Dialectical Imagination,* p. 30.

[24] Hildegard Brenner, "Theodor W. Adorno als Sachwalter des Benjaminschen Werkes", *Die neue Linke nach Adorno,* ed. Wilfried F. Schoeller (Munich: Kindler, 1969), pp. 158-175, publicado por primera vez en *Alternative,* 59/60 (abril-junio de 1968). Para una refutación meticulosa de las acusaciones de Brenner véase Rolf Tiedemann, "Zur 'Beschlagnahme'

del debate aún no se ha completado,[25] los materiales publicados más recientemente evidencian la unilateralidad de esta interpretación.[26]

En los capítulos anteriores hemos enfocado analíticamente la teoría de Adorno, demostrando su consistencia a través del tiempo a partir del trazado de sus orígenes, y considerando la dimensión de la influencia de Benjamin en la conformación de esos orígenes. Pero, anticipando las protestas contra nuestra tesis central acerca del carácter decisivo de sus puntos de identidad, las *no* identidades, las divergencias teóricas que reiteradamente aparecían en el curso de su amistad durante la década de 1930, requerirán una atención más sistemática. Una discusión acerca del debate Adorno-Benjamin no necesitará abandonar las tesis principales, sino sólo demostrar la dialéctica de su amistad. Enfocar este tema significa pasar de un marco sincrónico a uno diacrónico, que nos permita continuar con la crónica biográfica de Adorno iniciada en el capítulo 1.

Debemos recordar que en el momento del encuentro de Benjamin y Adorno en Königstein en 1929, Benjamin luchaba por reconciliar su pensamiento teológico anterior con su más recientemente adquirida orientación política marxista.[27] Ambos polos de su pensamiento eran reflejos intelectuales de relaciones personales: por una parte, su amistad de toda la vida con Gershom Scholem, y por la otra, su amistad con Bertolt Brecht, que recién

Walter Benjamins oder wie man mit der Philologie Schlitten fährt", *Das Argument*, 46 (marzo de 1968): 74-93.

[25] La correspondencia Adorno-Benjamin todavía no ha sido publicada completa, aunque una selección de las cartas más significativas, que no aparecieron en la edición en 2 volúmenes de 1966 de *Briefe* (editada por Adorno y Gershom Scholem), apareció en una colección de escritos de Adorno sobre Benjamin publicada póstumamente (Theodor W. Adorno, *Über Walter Benjamin*, ed. Rolf Tiedemann [Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970], pp. 103-161.) La mayoría de éstas han sido traducidas al inglés por Harry Zohn para *New Left Review*, 81 (octubre de 1973): 55-80. Una parte importante del legado de Benjamin permanece en el DDR *Zentralarchiv* en Potsdam, cerrado ahora para los investigadores occidentales.

[26] Además de la correspondencia mencionada, es particularmente relevante la reciente publicación del libro de memorias de Gershom Scholem, *Walter Benjamin: Die Geschichte einer Freundschaft* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1975); y una variedad de material proporcionada por los editores de las obras completas de Benjamin, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser en un suplemento de 450 páginas al primer volumen de Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. I: 3: *Abhandlungen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974).

[27] Véase cap. 1, p. 102.

comenzaba en la época de las charlas en Königstein. Ninguna de estas dos personas apreciaba las manifestaciones de su polo opuesto en los escritos de Benjamin. Scholem recordaba que "el elemento teológico en Benjamin molestaba visiblemente a Brecht",[28] quien escribió críticamente en su diario acerca del misticismo y persistente judaísmo de Benjamin.[29] El mismo Scholem, un socialista no marxista, no defendía el materialismo dialéctico. Se resistía al alejamiento de la teología de Benjamin, dudando acerca de la posibilidad de una síntesis real. Comentando el ensayo de su amigo acerca de Karl Kraus (1931),[30] sostenía que Benjamin se engañaba a sí mismo al pensar que con la introducción de algunos términos marxistas transformaba sus observaciones en materialismo dialéctico. Advirtió a Benjamin para que no se transformara, si no en el último, "quizá en el más inexplicable sacrificio a la confusión entre religión y política".[31]

El único entre sus amigos que apoyó sus esfuerzos por incorporar ambos polos[32] fue Adorno, al menos hasta 1929, cuando Benjamin había encontrado en el surrealismo un modelo estético para su impulso teológico, entonces entendido como "iluminación profana".[33] Adorno se refería a esta iluminación profana como teología "negativa" o "invertida", asimilándola a la experiencia estética.[34]

[28] Scholem, *Walter Benjamin: Die Geschichte einer Freundschaft*, p. 256.

[29] *Ibid.*, p. 198.

[30] Walter Benjamin, "Karl Kraus", *Schriften*, 2 vols., ed. Theodor W. Adorno y Gretel Adorno (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1955), vol. 2, pp. 159-195.

[31] Carta de Scholem a Benjamin, 30 de marzo de 1931, en Scholem *Walter Benjamin: Die Geschichte einer Freundschaft*, pp. 283-287.

[32] Aunque los escritos de Horkheimer desarrollaron un tono religioso positivo después de la segunda guerra mundial, Scholem atestiguaba que, en la década del 30, él y los demás miembros del Instituto, fuera de Adorno "no sabían por donde empezar con los elementos teológicos de Benjamin" (*ibid.*, p. 257).

[33] Véase cap. 8.

[34] En una carta donde elogiaba el ensayo sobre Kraus (que, irónicamente, para Scholem era demasiado marxista), Adorno alentaba a Benjamin a ignorar "las objeciones de ese ateísmo brechtiano, que nos sirven quizá, como teología invertida, para redimir, pero en ningún caso para aceptar... Debemos lograr la profundidad categorial plena, sin teologías limitadas, pero creo entonces que somos más útiles en este nivel decisivo de la teoría marxista cuanto menos sumisamente nos apropiamos [de esta teoría] de forma externa a nosotros, que en este punto 'lo estético' puede intervenir en la realidad con una profundidad incomparablemente más revolucionaria que la teoría de las clases transformada en un *deus ex machina*." (Carta de Adorno a Benjamin, 6 de noviembre de 1934, Frankfurt am Main, legado de Adorno.)

Es difícil sobrestimar el compromiso de Adorno con el pensamiento de Benjamin en la época de sus charlas en Königstein. Benjamin, once años mayor, estaba satisfecho de haber hallado un discípulo en Adorno. Es más, Benjamin estaba dispuesto a legarle la misión de desarrollar el programa por sí solo. Una de las revelaciones más sorprendentes de las memorias de Scholem, recientemente publicadas, es que el suicidio de Benjamin en 1940 había sido precedido de varios intentos anteriores de quitarse la vida. Quizá el primero de ellos ocurrió en el verano de 1931 cuando, con el colapso de su matrimonio con Dora Pollak, que había durado trece años, y también de su relación con Asja Lacis, que había sido la causa del divorcio (un prolongado y doloroso proceso), Benjamin inició un diario "del 17 de agosto de 1931 hasta el día de la muerte", con las palabras: "Este diario promete no ser demasiado largo."[35] Adorno acababa de presentar su conferencia inaugural conteniendo su programa filosófico común, un acontecimiento que no dejó de proporcionar una satisfacción a Benjamin, haciéndole sentir que su trabajo había hallado un sucesor.[36] Al año siguiente, al cumplir 40 años, Benjamin llegó nuevamente al borde de la autodestrucción.[37] Estaba desalentado con su propio trabajo, con su "victoria en las pequeñas cosas" pero su "derrota en las grandes",[38] en particular con el largamente planeado *Passagenarbeit.*

Adorno, quien nunca estuvo personalmente tan cerca como intelectualmente,[39] no fue consciente de estos intentos. Su correspondencia "no estaba libre de tensiones",[40] y al menos Adorno estaba preparado para un debate continuado con su mentor. Muy pronto, "todo 'el complejo en disputa'" se conectó "con la figura de Brecht",[41] quien ejercía una creciente fascinación sobre Benjamin,[42] quizá precisamente por sus diferencias. Porque Brecht

[35] Citado en Scholem, *Walter Benjamin: Die Geschichte einer Freundschaft,* p. 223.

[36] *Ibid.,* p. 224. Véase también la carta de Benjamin a Adorno del 17 de julio de 1931. (Frankfurt am Main, legado de Adorno.)

[37] Escribió un testamento y última voluntad, que hoy está en el Archivo de Potsdam, en Alemania Oriental. (Scholem, *Walter Benjamin...,* p. 233.)

[38] Citado en *ibid.*

[39] Benjamin se dirigía a Scholem y, a partir de 1933, a la futura esposa de Adorno, Gretel Karplus, en forma familiar. Mantuvo el *Sie* formal tanto con Adorno como con Brecht.

[40] Scholem, *Walter Benjamin...,* p. 224.

[41] Carta de Adorno a Benjamin, 6 de noviembre de 1934 (Frankfurt am Main, legado de Adorno).

[42] Kracauer escribió a Scholem alrededor de 1930 que había tenido

tenía en sus escritos tanto sentido común como esoterismo tenía Benjamin. Éste pasó más tiempo con Brecht que con Adorno o con Scholem durante la década de 1930.[43] Sin embargo, sería completamente erróneo interpretar su acercamiento a Brecht como un rechazo de sus antiguos lazos (el error de los marxistas anti-Adorno de fines de 1960).[44] Scholem es muy preciso en su insistencia acerca de la continuidad de la orientación teológica de Benjamin a lo largo de toda su vida. A pesar del "viraje" marxista de 1929, Benjamin mantuvo un genuino interés teórico en la investigación de Scholem, particularmente en la literatura mística de la Cábala.[45] La dificultad consistía en que, en lugar de integrar ambos polos, teología y marxismo, los escritos de Benjamin tendían a presentarlos uno al lado del otro —algunas veces no en el mismo ensayo, pero en ensayos en los que trabajaba simultáneamente, cada uno de los cuales, como obra autónoma, se erigía claramente en uno u otro campo. Benjamin era consciente de esta dualidad, y frecuentemente se refería al "rostro de Jano" de su teoría.[46] Su esquizofrenia intelectual exasperaba a Adorno, cuya noción de iluminación profana suponía la extrapolación a partir de los extremos de la teología y el marxismo hasta el punto en que pudieran convergir,[47] no presentándose simplemente como dos polos en yuxtaposición inmediata.

Durante la década de 1930 Adorno fue ubicándose cada vez más en el centro de esta lucha entre ambas caras de la personalidad intelectual de Benjamin. Por una parte, consideraba que su "mi-

"una intensa pelea con Benjamin en relación a su conducta esclava y masoquista respecto de Brecht..." (Citado en Scholem, *Walter Benjamin...*, p. 205.)

[43] Benjamin estuvo con Brecht en casa de éste en Svendborg, Dinamarca, desde julio a octubre de 1934, y nuevamente en los veranos de 1936 y 1938. En julio de 1935 se vieron en París. Los encuentros de Benjamín con Adorno se limitaron a una visita a París en octubre de 1936 y un último encuentro en San Remo en enero de 1938. Scholem, quien había partido para Palestina en 1933, vio a Benjamin sólo una vez en Europa en 1938.

[44] Véase Brenner, "Theodor W. Adorno als Sachwalter des Benjaminschen Werkes", *Die neue Linke nach Adorno.*

[45] Una redición especial del ensayo de Scholem acerca de la Cábala escrito para la *Encyclopaedia Judaica* estaba en manos de Benjamin hacia 1932. (*Ibid.*, p. 226.)

[46] *Ibid.*, p. 246.

[47] Por ejemplo: "Su coincidencia con la teología se realiza allí donde el materialismo es más materialista. Su anhelo sería la resurrección de la carne, algo extraño por completo al Idealismo como Reino del Espíritu absoluto." (Theodor W. Adorno, *Dialéctica negativa,* trad. J. M. Ripalda [Madrid, Taurus, 1975], p. 207.)

sión" era mantener "el brazo de Benjamin firme hasta que el sol brechtiano se hundiera nuevamente en aguas exóticas..."[48] Por otra, resistía cualquier manifestación de teología positiva en los escritos de Benjamin, considerando que el motivo teológico era válido exclusivamente en su forma invertida, secularizada.[49] En el transcurso de sus desavenencias, el persistente objetivo de Adorno era rescatar a Benjamin de lo que consideraba la Escila del materialismo brechtiano y el Caribdis de la teología judaica.

EL ROSTRO DE JANO

En 1934 Benjamin completó un ensayo sobre Kafka, al que consideraba extremadamente importante desde el punto de vista metodológico. El problema del ensayo, le escribió a Scholem, se "representaba en la imagen de un arco: aquí me manejo simultáneamente con [ambos] fines, el político y el místico".[50] El ensayo desafiaba las interpretaciones habituales de Kafka: "Hay dos modos de equivocarse respecto de las obras de Kafka. Uno es el interpretarlas naturalmente, el otro es la interpretación sobrenatural."[51] Oponiéndose tanto a la interpretación "naturalista" (empírica) como a la "sobrenatural" (teológica), la argumentación de Benjamin se

[48] Carta de Adorno a Benjamin, 18 de marzo de 1936; Adorno, *Über Walter Benjamin*, p. 134.

[49] Para Scholem era evidente que la valorización de Adorno con respecto a la teología se limitaba a un "nivel totalmente secular" y por lo tanto le parecían ridículas las acusaciones posteriores en el sentido de que las posiciones de Adorno eran teológicas, mientras que Benjamin había abandonado la teología por el marxismo. (Scholem, *Walter Benjamin: Die Geschichte einer Freundschaft*, pp. 257, 269.) Tal era su juicio a pesar de su "no escasa sorpresa" al encontrarse finalmente con Adorno y hablar con él en Nueva York en 1938: "Yo esperaba a un marxista, que insistiría en la liquidación de, en mi opinión, la más valiosa continuidad del bagaje intelectual de Benjamin. En cambio, conocí allí una mente que, aun cuando los consideraba desde su propia perspectiva dialéctica, se refería a estos rasgos plena y abiertamente, en realidad, casi positivamente." (*Ibid.*, p. 268.) La impresión de Adorno en relación a ese encuentro se halla registrada en una carta a Benjamin: "No es fácil trasmitir mi impresión acerca de Scholem... Mi simpatía se hace más fuerte allí donde se transforma en el defensor del motivo teológico de su filosofía, y tal vez yo pudiera decir también de la mía, y no le habrá pasado inadvertido que algunos argumentos referentes a la misión del motivo teológico, sobre todo, que no se ha eliminado de su método ni del mío, convergen con mis discusiones de San Remo..." (Carta de Adorno a Benjamin, 4 de mayo de 1938, Frankfurt am Main, legado de Adorno.)

[50] Benjamin, *Briefe*, vol. 2, p. 624.

[51] Walter Benjamin, "Franz Kafka: On the Tenth Anniversary of

movía dialécticamente entre ambas. Su método consistía en la construcción de una serie de imágenes dialécticas dirigidas a "iluminar" aquello que llamaba los pasajes "nubosos" de los textos de Kafka, empleando elementos sobrenaturales —místicos, míticos, teológicos— para interpretar el nivel empírico de los textos de Kafka, y empleando elementos "naturales" —sociales y materiales— para interpretar los niveles sobrenaturales. Este procedimiento tomó la forma de la yuxtaposición de los elementos arcaicos con los más modernos: Benjamin identificaba al funcionario burocrático legal burgués de Kafka con la figura histórica de Potemkin en la Rusia zarista, con los juicios de Ulises, con *gandharvas* de la mitología hindú, y con leyendas del Talmud. Al mismo tiempo insistía en que los pasajes míticos de Kafka, en sus alegorías e historias de animales, por ejemplo, la "doctrina" interpretada era "en todos los casos. . . una cuestión de cómo la vida y el trabajo se organizan en la sociedad humana".[52] La joroba, "prototipo de la distorsión", era una imagen de los efectos distorsionantes de la organización social,[53] los animales de Kafka eran "receptáculos de lo olvidado", una imagen de la alienación del hombre respecto de la naturaleza: "la tierra extraña más olvidada es el propio cuerpo. . ."[54] Finalmente, en lugar de interpretar *El proceso* como una rendición moderna del Juicio Final bíblico, Benjamin veía en el Juicio Final una metáfora para la revolución de clases.[55]

Benjamin se comunicaba por carta con Scholem mientras trabajaba en su obra sobre Kafka, y la discutió con Brecht durante una visita de tres meses a Dinamarca (julio-octubre de 1943). Sus dos amigos eran admiradores de Kafka, pero por razones antitéticas. Scholem sostenía que los escritos de Kafka eran "paráfrasis lingüísticas de un juicio divino",[56] Brecht llamaba a Kafka "el único autor verdaderamente bolchevique".[57] No era sorprendente que ambos fueran profundamente críticos del ensayo de Benjamin: Scholem no lo consideraba suficientemente teológico,[58] y lo era

his Death" (1934), *Illuminations,* ed. e introd. Hannah Arendt, trad. Harry Zohn (Nueva York: Schocken Books, 1969), p. 127.

[52] *Ibid.,* p. 122.

[53] *Ibid.,* p. 133.

[54] *Ibid.,* p. 132.

[55] *Ibid.,* pp. 128-129.

[56] Scholem, *Walter Benjamin: Die Geschichte einer Freundschaft,* p. 213. Scholem continuaba: "De una vez el mundo se traduce en el discurso, donde la redención no puede ser anticipada. ¡Vaya uno a explicarle esto a los Goyim!"

[57] Citado en *ibid.,* p. 218.

[58] Benjamin, *Briefe,* vol. 2, pp. 613-628.

demasiado para el gusto de Brecht.[59] Adorno, sin embargo, era más entusiasta. El 17 de diciembre le escribió a Benjamin, comparando el estudio sobre Kafka con su propio libro sobre Kierkegaard: "Por favor, no me tome por presuntuoso si comienzo por decir que nunca estuve más cabalmente consciente de nuestro acuerdo filosófico que ahora."[60] La complejidad de la interpretación de Benjamin, toda la concepción de afirmar a Kafka, como Schönberg un individualista apolítico, dentro de un marco interpretativo materialista y dialéctico y el lenguaje esotérico de la presentación, que esquivaba la jerga marxista, estaban en relación armónica con el propio trabajo de Adorno. Los motivos teológicos del ensayo sobre Kafka funcionaban de una manera secular, como teología "invertida" —por ejemplo, la definición de la plegaria como "atentividad a los objetos", a la que se refería Adorno, exclamando: "No conozco nada más importante de su parte —nada que pueda dar una elucidación más precisa de sus motivos más internos."[61] Sin embargo, ya comenzaba a tener reservas en relación al estilo surrealista en el que Benjamin yuxtaponía lo arcaico con lo más moderno en la construcción de sus imágenes dialécticas: "La relación entre la *Ur*-historia y la modernidad no se ha elevado todavía a un nivel conceptual. . ."[62] Adorno notaba la ausencia de mediación entre estos dos polos, y mencionaba a Hegel como un modelo más adecuado que la teología judía.[63] Adorno estaba en lo correcto al notar que la interpretación de Benjamin acerca de Kafka no se desplegaba, al menos no en el sentido hegeliano. Una idea típica de Benjamin en el ensayo era la observación:

La palabra "despliegue" tiene un doble sentido. La semilla se despliega

[59] La crítica de Brecht fue algo brutal, como lo registra Benjamin en su diario durante su visita a Dinamarca. Al principio, y durante semanas, Brecht no dijo nada; luego, según el relato de Benjamin del 31 de agosto: "La noche pasada hubo un largo y acalorado debate acerca de mi Kafka. Su fundamento: la acusación de que promueve el fascismo judío. Aumenta y esparce la oscuridad que rodea a Kafka más que disiparla." (Walter Benjamin, *Understanding Brecht*, introd. Stanley Mitchell, trad. Anna Bostock [Londres: NLB, 1973], p. 110.)

[60] Carta de Adorno a Benjamin, 17 de diciembre de 1934; Adorno, *Uber Walter Benjamin*, p. 103.

[61] *Ibid.*, pp. 109-110.

[62] *Ibid.*, p. 107. Adorno admitía una carencia similar: "Sé muy bien que la misma regresión, la misma articulación inadecuada del concepto de mito es también atribuible a mí en el estudio sobre Kierkegaard..." (*Ibid.*, p. 106.)

[63] *Ibid.*, p. 105.

en el capullo, pero el barquito que se les enseña a hacer a los niños, plegando un papel, se despliega en una simple hoja de papel.[64]

Las imágenes de Benjamin se "desplegaban" en este segundo sentido, en el que "es placer del lector el alisarlas para tener el significado en la palma de la mano".[65] Pero, a pesar de lo vívido de las imágenes producidas, su yuxtaposición de extremos opuestos podía con igual facilidad dejar en sus lectores la sensación de dar manotazos en el aire.

Adorno sugería, en lugar del intento de Benjamin de "iluminar" las secciones "nubosas" de los textos de Kafka, que éstas fueran más "cabalmente articuladas" (*durchartikulieren*) y "cabalmente dialectizadas" (*durchdialektisieren*),[66] lenguaje que evocaba su propio modelo estético, el proceso de composición musical. Adorno acababa de terminar su artículo acerca de Schönberg, "compositor dialéctico" (que Benjamin no había visto), en el que, como recordamos, sostenía que el método de Schönberg era dialéctico no sólo porque iluminaba las contradicciones en el material, sino porque las desarrollaba hasta el punto de su reversión dialéctica.[67] Pero Benjamin, alineado con el surrealismo, definía la imagen dialéctica como un "chispazo de luz",[68] que se correspondía con la revelación mística por una parte, y con el "gesto" distanciante del teatro épico de Brecht, por la otra.[69] El resultado era que en lugar de evitar los extremos de la teología positiva o del materialismo vulgar, las imágenes dialécticas de Benjamin tendían a concentrar los rasgos de ambos.

Esta dificultad todavía no era evidente en el estudio sobre Kafka, en parte "nublado" por la esotérica presentación de Benjamin. Ese mismo año Benjamin dio una conferencia acerca del autor como productor ("Der Autor als Produzent") en el Institut pour l'étude du fascisme de París. Éste era un frente organizativo comunista,[70] y las elogiosas reflexiones de Benjamin acerca de los autores soviéticos estaban determinadas por la audiencia. Sin embargo, hay mucho de la propia individualidad de Benjamin en el discurso

[64] Benjamin, "Franz Kafka" (1934), *Illuminations*, p. 122.
[65] *Ibid.*
[66] Carta de Adorno a Benjamin, 17 de diciembre de 1934; Adorno, *Über Walter Benjamin*, pp. 105-107.
[67] Véase cap. 8, p. 263.
[68] Benjamin, "Zentralpark", *Schriften*, vol. 1, p. 489.
[69] Adorno encontraba que "el introducir categorías del teatro épico" era ajeno al material del ensayo. (Carta de Adorno a Benjamin, 17 de diciembre de 1934; Adorno, *Über Walter Benjamin*, p. 108.)
[70] Scholem, *Walter Benjamin: Die Geschichte einer Freundschaft*, p. 250.

como para considerarlo simplemente como una pieza de oportunismo político. Benjamin sostenía que la validez estética era en sí el criterio para la validez política,[71] que éstas necesariamente convergían, y ello era coherente con su propia evaluación acerca de Kafka. Pero el discurso iba más allá, diciendo, en un lenguaje que era tan simple como oscuro era el ensayo sobre Kafka, que inclusive si el ímpetu original para la producción de literatura revolucionaria subyacía en la relación entre el autor y su material más que en su intención política consciente (posición de Adorno), tarde o temprano, "aquel *autor que importa*" sería conducido a "confirmar sobriamente su solidaridad con el proletariado".[72] La explicación de Benjamin acerca de cómo podía el autor demostrar mejor su solidaridad se modelaba sobre la base del teatro épico de Brecht: el escritor necesitaba "refuncionalizar" las técnicas de la producción literaria, transformando los valores del mercado burgués "en valores de uso revolucionario".[73] En el proceso, el autor se distinguía cada vez menos del experto técnico. Podía ser "un ingeniero que considera su tarea el adaptar el aparato [de producción literaria] para los fines de la revolución proletaria".[74]

Benjamin tuvo el tino de no enviar la copia de esta conferencia, que mostraba sólo una de las caras de su rostro de Jano, ni a Scholem,[75] ni a Adorno. Sólo Brecht recibió una copia, al visitarlo Benjamin en el verano. Al año siguiente se le encargó a Benjamin escribir un memorándum (*exposé*) acerca del *Passagenarbeit* para el Instituto, el que estaba considerando la posibilidad de financiarlo. Ello le dio la oportunidad de repensar la concepción del *Passagenarbeit*, el cual, según refiriera a Adorno, arribó a una nueva cristalización.[76] Benjamin temía que el estudio se relacionara sólo tangencialmente con los intereses principales del Ins-

[71] Este argumento fue discutido en el cap. 2.

[72] Walter Benjamin, "The Author as Producer" (1933), *Understanding Brecht*, p. 101 (subrayado de Benjamin). Benjamin elogiaba la música proletaria de Hanns Eisler, la que, tal como era consciente, había sido agudamente criticada en 1932 por Adorno (véase cap. 2, p. 126). El discurso finalizaba con la afirmación: "la lucha revolucionaria no se lleva a cabo entre el capitalismo y la mente. Se lleva a cabo entre el capitalismo y el proletariado." (*Ibid.*, p. 103.)

[73] *Ibid.*, p. 95.

[74] *Ibid.*, p. 102.

[75] Scholem escribió: "Jamás recibí una copia del texto, el cual fue mencionado en sus cartas y discusiones. Cuando lo presioné en París, en 1938, dijo: 'Creo que será mejor no dártelo a leer.' Ahora que conozco el ensayo, puedo entenderlo." (Scholem, *Walter Benjamin: Die Geschichte einer Freundschaft*, p. 250.)

[76] Carta de Benjamin a Adorno, 31 de mayo de 1935; Benjamin, *Briefe*, vol. 2, p. 662.

tituto, y expresó su esperanza a Adorno, en el sentido de que éste pudiera convencer a Horkheimer a aceptar el *Passagenarbeit* a pesar de su enfoque más literario que socioeconómico.[77] En realidad, Horkheimer tuvo una "indescriptible reacción positiva" en relación al *exposé*.[78] Adorno fue el perturbado. Desde Hornberg, en la Selva Negra, donde estaba de vacaciones con Gretel Karplus, escribía criticando severamente a Benjamin.[79] Una vez más sostenía que la simple yuxtaposición de elementos contradictorios hacía que la imagen dialéctica solamente reflejara las contradicciones en lugar de desarrollarlas a través de la argumentación crítica.[80] Intuía la influencia de Brecht en la ausencia de una "teología negativa" dentro de la nueva propuesta, sosteniendo que aunque él mismo aceptaba el sacrificio de este impulso en tanto se demostraba incapaz de capturar "el movimiento social de la contradicción", en este caso su ausencia hacía que la presentación fuese menos dialéctica y menos materialista.[81] Paradójicamente, Adorno argumentaba que la restitución del impulso teológico reforzaría el marxismo de la concepción:

> Una restauración de la teología, o mejor, una radicalización de la dialéctica en el luminoso núcleo de la teología, tendría que significar al mismo tiempo una intensificación de los motivos dialéctico-sociales, en realidad económicos.[82]

La carta contenía una larga y detallada lista de reservas, y Benjamin se sintió evidentemente contrariado. Respondió, a través de Gretel como mediador, insistiendo en su no alejamiento de

[77] Carta de Benjamin a Adorno, 10 de junio de 1935 (Frankfurt am Main, legado de Adorno).

[78] Fue sobre la base de este memorándum que Benjamin se convirtió en miembro del Instituto, recibiendo un estipendio por el trabajo en el libro sobre el *Passagenarbeit*, y por publicaciones en la *Zeitschrift für Sozialforschung*. (Comentario editorial en Benjamin, *Gesammelte Schriften*, I:3, p. 1066.)

[79] El borrador que recibiera Adorno no era exactamente el mismo, pero muy parecido al que fuera publicado bajo el título de "Paris: Die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts" en la edición en dos volúmenes de las *Schriften* de Benjamin editada por Theodor y Gretel Adorno en 1955 (vol. I, pp. 406-422), y traducido como "París: capital del siglo XIX" en Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo (Iluminaciones 2)*, trad. de J. Aguirre (Madrid: Taurus, 1972), pp. 171-190.

[80] "La formulación 'lo nuevo se entremezcla con lo viejo' me parece altamente dudosa... No existe reversión de lo viejo, es más, lo más nuevo, como apariencia y fantasmagoría, es en sí lo viejo." (Carta de Adorno a Benjamin, 2 de agosto de 1935, Adorno, *Über Walter Benjamin*, p. 119.)

[81] *Ibid.*, p. 112.

[82] *Ibid.*, p. 117.

aquel programa común, que su plan para el *Passagenarbeit* y aquel que Adorno conocía no eran mutuamente excluyentes, sino que eran "tesis y antítesis del trabajo".[83] Guardaban una "relación polarizada" cuya naturaleza dialéctica quizá no había demostrado convincentemente: "Ahora tengo ambos extremos del arco —pero no tengo aún la fuerza suficiente para tender un puente entre ambos."[84]

La creencia de Benjamin (expresada en una carta a Scholem de varios meses antes) era que este nuevo plan para el *Passagenarbeit* no hacía concesiones a "ninguna de las partes": "si algo conozco acerca de esto, es que ninguna escuela se apresurará a reivindicarlo como propio".[85] Y en realidad el plan descrito en el *exposé* no ponía en práctica aquel tipo de programa didáctico brechtiano que sostenía en su discurso de 1934, "El autor como productor". Implícitamente arrojaba ciertas dudas acerca de la corrección del subsumir totalmente al arte bajo la noción de valor de uso, revolucionario o de otro tipo, aspecto del borrador que Adorno se apresuró a elogiar.[86] Pero la concepción del *Passagenarbeit* de 1935 seguía la línea de "El autor como productor" en el punto crucial: Benjamin expresaba su solidaridad con la clase obrera (y con el partido comunista) afirmando el concepto de un sujeto revolucionario colectivo. Por detrás de la cuestión acerca de si las imágenes de Benjamin eran suficientemente "dialécticas", hacia 1935 la cuestión real entre Adorno y Benjamin era de carácter político. La influencia de Brecht no consistía tanto en la eliminación de los componentes teológicos de los escritos de Benjamin como en su dirección, desde la negación crítica a la afirmación revolucionaria. Benjamin no abandonó la posición filosófica del programa de Königstein para adherir a la teoría del teatro épico de Brecht. Pero Brecht (quien apoyaba al partido sin ser realmente miembro) tuvo un efecto decisivo en la posición política de Benjamin, la cual no permaneció exterior al modo de presentación de Benjamin, y que efectivamente comenzó a alejarlo de Adorno. Toda la concepción acerca del materialismo dialéctico

[83] Carta de Benjamin a "Felizitas" (Gretel Karplus), 16 de agosto de 1935; Benjamin, *Briefe*, vol. 2, p. 686.

[84] *Ibid.*, p. 687.

[85] Carta de Benjamin a Scholem, 20 de mayo de 1935; *ibid.*, p. 654.

[86] En las líneas iniciales de su carta desde Hornberg, Adorno escribió que una de las "ideas más importantes" en el *exposé* de Benjamin era su referencia al sueño utópico de un mundo en el que las cosas se liberaran del lazo de su ser útiles. (Adorno, *Über Walter Benjamin*, p. 111; cf. Benjamin, "París, capital del siglo XIX" [1935], *Poesía y capitalismo* [*Iluminaciones 2*], p. 183.)

de este último (precisamente el punto alrededor del cual cortó con Brecht en 1932) era que el método dialéctico, materialista, podía y en realidad debía ser validado inmanentemente, sin ser dependiente ni de la teoría ni de la realidad de un sujeto colectivo revolucionario.[87]

En el *exposé* de 1935 Benjamin citaba a Michelet —"Cada época sueña a su sucesor"— y escribió:

A la forma de los nuevos medios de producción, en el comienzo dominada aún por la de los antiguos (Marx), corresponden en la consciencia colectiva imágenes en las que lo nuevo se interpenetra con lo viejo. Esas imágenes son optativas (*Wunschbilder*], y en ellas la colectividad busca tanto suprimir [*aufzuheben*] como transfigurar [*verklären*] las deficiencias del orden social de producción y la imperfección del producto social... En el sueño ... a cada época se le aparece... sin clases. Sus experiencias, depositadas en el inconsciente colectivo, engendran en su interpretación con lo nuevo las utopías que dejan su huella en mil configuraciones de la vida, desde edificios duraderos hasta modas fugaces.[88]

Adorno atacaba fuertemente a Benjamin por su noción de un sujeto colectivo del siglo XIX con su sueño de futuro utópico —fundamentalmente por tratar de aventajar su marxismo: "Sería una advertencia bastante clara decir que en un sueño colectivo no existen diferencias entre las clases."[89] Pero la afirmación de Benjamin de un inconsciente colectivo era un gesto de solidaridad con el proletariado, y no una regresión hacia Jung (tal como lo acusaba Adorno).[90] Irónicamente, sin embargo, y aquí se justificaba la crítica de Adorno, esto lo conducía a una presentación menos crítica de la era burguesa escamoteando de la presentación original del *Passagenarbeit* el equilibrio dialéctico que debía mostrar el mundo de la mercancía del siglo XIX como una imagen no sólo de la utopía sino también del infierno.[91] Cuando Adorno escribía acerca de los fenómenos del siglo XIX en, por ejemplo, la serie de ensayos sobre Richard Wagner de 1937, su hermenéutica dialéctica demostraba cómo la promesa de utopía en la música de Wagner se revertía en ideología, y a su vez volvía transparente esa ideología como imagen de la verdad social: en una constelación con el presente, la música wagneriana podía leerse como una

[87] Véase cap. 2.
[88] "París, capital del siglo XIX", *Poesía y capitalismo* (*Iluminaciones 2*), p. 175.
[89] Carta de Adorno a Benjamin, 2 de agosto de 1935; Adorno, *Über Walter Benjamin*, p. 115.
[90] *Ibid.*, pp. 114-115.
[91] *Ibid.*, p. 13.

anticipación del fascismo. El *exposé* del *Passagenarbeit* prometía una representación diferente, no una polémica crítica, sino una redención del pasado, un motivo religioso, al servicio aquí de la iluminación profana.[92] Benjamin le escribió a Scholem:

> La obra presenta la realización filosófica del surrealismo —y de allí su superación— así como el intento de retratar la imagen de la historia en las más modestas fijaciones de la vida, su rechazo a su forma actual.[93]

En el *exposé* Benjamin proponía que el *Passagenarbeit* proporcionara una reconstrucción visual de la historia pasada en sus detalles fragmentarios. Éstos funcionarían para el lector como los relámpagos del recuerdo, y el fantasma que erraba por sus ruinas del presente era el fantasma de una revolución fracasada, el sueño no realizado de una sociedad sin clases. Aquí su hermenéutica se dirigía hacia una filosofía positiva de la historia que hipostasiaba la progresiva emergencia dentro de la sociedad capitalista de posibilidades trascendentes cuya realización seguía siendo la tarea inconclusa del presente. En esta concepción de la historia, que Adorno despreciaba por considerarla "casi desarrollista",[94] la naturaleza transitoria respaldaba la dinámica en lugar de ayudar a su desmitificación.

Tanto Adorno como Scholem eran escépticos respecto de la recientemente manifestada "solidaridad" de Benjamin con el proletariado, porque estaba demasiado profundamente en contra del núcleo de su personalidad. Scholem recordaba que tres de las dificultades en su amistad con Benjamin eran su necesidad de soledad, su disgusto ante la charla acerca de la política cotidiana, y su tendencia al secreto, la cual incluía el mantener a la gente conocida (por ejemplo, Scholem, Adorno y Brecht) separada una de la otra.[95] Adorno describía cuán difícil era para Benjamin el integrarse a algún grupo, recordando la admisión en la *Berliner Kindheit*, en la que Benjamin se demostró incapaz de formar frente alguno.[96] Pero con Brecht, el único del triunvirato a quien vio durante el período, el carácter afirmativo de su posición política se intensificó.

[92] Partes de estos ensayos aparecieron en *Zeitschrift für Sozialforschung*, del Instituto, pero fueron publicados completos por primera vez en el libro *Versuch über Wagner* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1952).

[93] Carta de Benjamin a Scholem, 9 de agosto de 1935; Benjamin, *Briefe*, vol. 2, p. 685.

[94] Carta de Adorno a Benjamin, 2 de agosto de 1935; Adorno, *Über Walter Benjamin*, p. 112.

[95] Scholem, *Walter Benjamin: Die Geschichte einer Freundschaft*, pp. 34-35.

[96] Adorno, *Über Walter Benjamin*, pp. 49, 98.

POLÍTICA Y REPRODUCCIÓN TECNOLÓGICA DEL ARTE

En 1935 Benjamin completó un ensayo, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" ("La obra de arte en la época de su reproducibilidad tecnológica"), el cual, según escribiera a Horkheimer, "acometía en dirección a una teoría materialista del arte".[97] Horkheimer leyó el ensayo al encontrarse con Benjamin en París a fines de aquel año, y estuvo de acuerdo en publicarlo en la revista del Instituto.[98] Benjamin estaba excitado con la obra, creyendo que ésta se transformaría en una importante contribución teórica al debate en torno a la estética marxista que se desarrollaba entre los artistas y las figuras literarias, dentro y fuera del partido comunista en Europa durante la década de 1930.[99] Además, aunque su material "era totalmente indepen-

[97] Carta de Benjamin a Horkheimer, octubre de 1935, en Benjamin, *Gesammelte Schriften* I: 3, p. 983.

[98] Existieron varios borradores y revisiones de este ensayo. Hasta donde han podido establecerlo los editores de las obras de Benjamin, Horkheimer recibió la primera versión en alemán, al igual que Bernhard Reich en Moscú. Fue reditada con el título de "Erste Fassung" en *ibid.*, I: 2, pp. 431-469. Horkheimer y Benjamin decidieron que el artículo apareciera en francés, y el borrador (algo revisado) fue pronto traducido para su publicación en *Zeitschrift für Sozialforschung*. Adorno recibió una copia del primer borrador en francés (hoy perdido), al cual contestó en su carta del 18 de marzo de 1936. La copia en francés fue alterada de modo considerable por la gente conectada al *Zeitschrift* en París. Las enérgicas protestas de Benjamin en contra de las modificaciones derivaron en una serie de complicaciones que demoraron su publicación por casi medio año. Las modificaciones estaban dirigidas fundamentalmente a eliminar formulaciones que podían ser fácilmente tomadas por "una confesión política" (es decir comunista), que podría provocar sospechas en relación al Instituto, causando una "seria amenaza" a la posibilidad de continuar en los Estados Unidos (*ibid.*, I, 3, p. 1019). Por fin, Benjamin aceptó la mayor parte de las modificaciones. La versión finalmente publicada en mayo de 1936 en el *Zeitschrift*, "L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée", es entonces sustancialmente diferente de la primera versión alemana (aparece en el apéndice de *ibid.*, I: 2, pp. 709-739). Benjamin escribió más tarde una segunda versión en alemán, probablemente en 1937-1938, la cual, entre otros cambios, reafirmaba las formulaciones más radicalmente marxistas. Envió esta versión a Gretel Adorno, y es esta versión la que ellos incorporaron a su edición de dos volúmenes de *Schriften* publicada en 1955 (donde equivocadamente se identifica con una traducción de la versión de 1936 editada en francés en el *Zeitschrift*). Esta versión fue traducida al inglés con el título de "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" en *Illuminations*, pp. 217-251. Aparece con el título de "Zweite Fassung" en Benjamin, *Gesammelte Schriften*, I: 2, pp. 471-508.

[99] Pidió que las copias no circularan antes de su publicación, por temor a que le robaran sus ideas (*ibid.*, I: 3, p. 983); se sintió complacido cuando

diente" del *Passagenarbeit*, ambos libros, sostenía Benjamin, "estaban íntimamente conectados metodológicamente".[100] Benjamin le escribió a Adorno que sus discusiones con Horkheimer habían sido "amigables" y "fructíferas" y suponía que Adorno reaccionaría favorablemente en relación al trabajo.[101] Pero demoró en enviar una copia a Adorno, y cuando llegó la respuesta, ésta era crítica. Es difícil pensar por qué Benjamin podía haber esperado otra reacción. Los temas del ensayo tocaban demasiado de cerca la propia obra de Adorno como para que los puntos de diferencia no fueran candentes. En realidad, Adorno ya le había informado acerca de sus "recelos" por la formulación de la obra, de la cual sabía a través de Horkheimer.[102]

El impulso original de la teoría estética que Benjamin diseñaba en el ensayo sobre la obra de arte no era ajeno al pensamiento de Adorno. Oponiéndose a la estética marxista ortodoxa y a sus análisis reduccionistas en términos de modos de producción socioeconómicos externos a la propia obra de arte, Benjamin tomaba el método crítico cognoscitivo de Marx y lo aplicaba en el interior de la superestructura artística misma. En la sección inicial del ensayo (la cual, en contra de la protesta de Benjamin, fue omitida en la versión publicada),[103] describía el método de Marx para criticar el modo de producción capitalista como yendo "hacia las relaciones fundamentales de la producción capitalista y mostrándolas, a través de su presentación, de modo que revelaran aquello que podía esperarse del capitalismo en el futuro".[104] Sostenía que

André Malraux discutió su ensayo (publicado) en un congreso de escritores en Londres en 1936 (*ibid.*, p. 1024).

[100] Carta de Benjamin a Werner Kraft, 27 de diciembre de 1935, *ibid.*, p. 986.

[101] Carta de Benjamin a Adorno, 7 de febrero de 1936, *ibid.*, pp. 986-987.

[102] Carta de Adorno a Benjamin, 29 de enero de 1936, *ibid.*, pp. 986.

[103] El 29 de febrero de 1936 le escribió a Horkheimer que esta sección fundamental para el "plan político" del ensayo no debía omitirse "si se quiere que el trabajo tenga valor informativo para la *avant garde* de la intelliguentsia francesa" (*ibid.*, p. 99). Sin embargo, para el Instituto era necesaria la censura respecto de las formulaciones claramente identificables como marxistas, dada la precariedad política de su posición en el exilio, y los artículos de Benjamin eran tratados en este punto del mismo modo que los de Adorno y los demás. El acuerdo final de Benjamin respecto de estos cambios no se basaba tanto en la presión del Instituto y en sus necesidades financieras como en la simpatía hacia las dificultades reales que las formulaciones marxistas podrían haberle causado al Instituto (*ibid.*, pp. 1018-1019).

[104] Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Erste Fassung, 1935), *Gesammelte Schriften*, I: 2, p. 435.

había un desarrollo paralelo en el arte, como un proceso separado que requería de análisis propio. Con un atraso de medio siglo respecto de la transformación de la infraestructura, pero no por ello "menos notable", había ocurrido una transformación dialéctica a partir "de las tendencias de desarrollo del arte en las condiciones de producción actuales".[105] Por supuesto, Adorno no estaba en desacuerdo con la separación del desarrollo artístico, aun cuando tendía a ver a los fenómenos superestructurales como anticipatorios del cambio socioeconómico y no como rezago de éstos. Pero mientras Adorno veía el impulso de la transformación artística a través de la práctica dialéctica entre el artista y las técnicas históricamente desarrolladas de su oficio,[106] Benjamin situaba a la dialéctica dentro de las fuerzas objetivas de la superestructura, es decir, al interior de las tecnologías mecánicas de la reproducción artística.[107] Adorno juzgaba positivamente sus efectos. Argumentaba que las nuevas tecnologías de la reproducción audiovisual —fotografía, sonido, grabación y filmación— habían realizado por su cuenta la transformación dialéctica del arte, de un modo tal que conducía a su autoliquidación. Específicamente la posibilidad de la ilimitada duplicación de la obra de arte la despojaba de su "aura", esa unicidad que en la filosofía original de Benjamin había sido la fuente de su valor congnoscitivo.[108] Ahora sostenía que la liquidación del aura del arte tenía un efecto positivo, y que el arte adquiría un nuevo valor de uso:

> ...por primera vez en la historia mundial, la reproducción mecánica emancipa a la obra de arte de su dependencia parasitaria respecto de lo ritual... En lugar de ritual, comienza a basarse en otra práctica: la política.[109]

[105] *Ibid.*

[106] Véase cap. 2.

[107] En contraste, cuando Adorno hablaba del proceso dialéctico implicado en la reproducción de la música, se refería a la relación sujeto-objeto comprometida en el acto de su ejecución. Ya en 1928 sostenía que las nuevas técnicas de reproducción mecánica habían transformado en realidad ese proceso, pero que su efecto era negativo: la familia ahora escuchaba la música del gramófono, en lugar de reproducirla activamente por la ejecución. El resultado era el distanciamiento de la música y el sujeto, cuyo papel se reducía a la pasividad, en realidad a la subordinación: el perro que escucha la voz del amo era el auténtico signo distintivo para el efecto del gramófono. (Theodor Wiesengrund-Adorno, "Nadelkurven", *Musikblätter des Anbruch,* 10, 2 [1928]: 47-50.)

[108] Véase cap. 8.

[109] Benjamin, "L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée" (1936), *Gesammelte Schriften* I: 2, pp. 714-715.

Benjamin sostenía que la filmación, síntesis de las tecnologías revolucionarias, era el arte nuevo más progresista políticamente, porque era el menos "áurico": el *cameraman*, polo opuesto del mago, penetraba en la realidad como un cirujano.[110] El público de la pintura o de los libros era el individuo, el de las películas era el colectivo y Benjamin afirmaba su potencial para "movilizar a las masas"[111] a través del efecto de *shock* y de la distancia crítica. Finalmente, sostenía que la liquidación del arte resultaba profética, programática del futuro, en el sentido que su proceso productivo colectivizado trascendía la división del trabajo entre el artista y el técnico, el trabajador intelectual y el manual.[112] Benjamin utilizaba el término "teología" negativa críticamente para describir el *art pour l'art* en la era burguesa avanzada,[113] la cual, según sostenía, no era inmune a su utilización para propósitos fascistas:

> Su autoalienación ha llegado a tal grado que puede experimentar su propia destrucción como un placer estético del primer orden. Ésta es la situación de la política que el fascismo está volviendo estética. El comunismo responde politizando el arte.[114]

El argumento de Benjamin ofendía los principios intelectuales de Adorno, y no fue sorprendente entonces el estallido de su carta de respuesta.[115] Él había temido que Benjamin fuese culpable de esteticismo, al tomar como modelo los problemas del surrealismo.[116] Ahora, adhiriendo a la línea oficial del partido comunista, Benjamin sostenía que el *art pour l'art*, que Adorno había juzgado una alternativa positiva a la cultura de masas, era el paralelo estético del fascismo. Ya era suficientemente enojoso suponer que el desencantamiento artístico ocurriera automáticamente a partir de las revoluciones en la reproducción tecnológica y no a través de los

[110] *Ibid.*, p. 728.

[111] *Ibid.*, p. 736.

[112] Benjamin ya había sostenido en "El autor como productor" que esto era una marca del arte progresista.

[113] Benjamin, "L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée" (1936), *Gesammelte Schriften* I: 2, p. 724.

[114] Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935), *ibid.*, p. 369.

[115] Adorno estaba contestando a la primera versión francesa de comienzos de 1936 (que desde entonces se ha perdido), una versión intermedia entre el primer borrador alemán de 1935 y la versión francesa aparecida en *Zeitschrift für Sozialforschung*, mayo de 1936. A falta de una mejor solución al problema filológico, aquí se han usado partes de las dos versiones.

[116] Véase cap. 8.

esfuerzos activos del artista como sujeto que niega las formas burguesas:

...desconoce una experiencia elemental que para mí es día a día más evidente en mi propia experiencia musical —el que precisamente la mayor consistencia en la prosecución de las leyes técnicas del arte autónomo, transforman este arte, y en lugar de degradarlo a un tabú o un fetiche, lo acercan al estado de libertad, como algo que puede ser producido y hecho conscientemente.[117]

Pero es más, Benjamin descartaba explícitamente la posibilidad de que el arte autónomo pudiera ser progresista. Adorno consideró este punto como una deserción respecto de su anterior posición:

En... sus primeros escritos, cuya gran continuidad, me parece, disuelve su nuevo ensayo, usted diferenciaba el concepto de obra de arte como imagen, del símbolo de la teología y del tabú de la magia. Encuentro entonces muy cuestionable —y en esto veo un remanente muy sublimado de ciertos motivos brechtianos— que ahora transfiera sin esfuerzo el concepto de aura mágica a la "obra de arte autónoma" y directamente le otorgue a esta última una función contrarrevolucionaria.[118]

Allí donde Benjamin incluía al arte autónomo en una misma constelación con el fascismo, Adorno afirmaba que el *art pour l'art* tenía "tanta necesidad de redención" en vista "del frente unido que existe en su contra y que en mi opinión se extiende desde Brecht hasta el Movimiento Juvenil [protofascista]..."[119] Adorno estaba perturbado por la acrítica afirmación del filme, el medio de la cultura de masas que había tomado el lugar del arte tradicional, "autónomo". Advertía a Benjamin del peligro de "romantizar" la risa del proletariado en el cine. Trayendo a Lenin en su defensa, llamaba "anarquista" a la política de su amigo, por su afirmación de la conciencia empíricamente existente del proletariado.[120] El filme, sostenía Adorno, era altamente "áureo" mientras que la música de Schönberg no lo era.[121] En cuanto a que el filme proporcionara una imagen del futuro utópico, Adorno no

[117] Carta de Adorno a Benjamin, 18 de marzo de 1936; Benjamin, *Gesammelte Schriften* I: 3, p. 1002.
[118] *Ibid.*
[119] *Ibid.*
[120] "...políticamente esto no significa otra cosa que acreditarle al proletariado (como sujeto del cine) de manera inmediata, un logro que, según Lenin, jamás puede alcanzar si no es a través de una teoría de los intelectuales como sujetos dialécticos, que en sí mismos pertenecen a la esfera de las obras de arte, que usted ha condenado al infierno." (*Ibid.*, p. 1003.)
[121] *Ibid.*, p. 1004.

encontraba convincente el argumento, aunque más no fuera por la simple razón de que en la sociedad comunista, el trabajo estaría tan organizado que la gente ya no estaría tan cansada ni tan estupidizada como para necesitar diversión.[122]

Adorno estaba concluyendo su ensayo sobre el jazz (discutido en el capítulo 6), que criticaba la pretensión del jazz de ser democrático y espontáneo. El análisis de Benjamin, sugería Adorno, podría al menos haber incluido este momento negativo de toda cultura de masas, y esto significaba que el análisis debía ser más "coherentemente dialectizado": arte autónomo y cultura de masas, en tanto *Schein* (apariencia) eran simultáneamente tanto ideología como verdad:

> Ambas llevan las marcas del capitalismo, ambas contienen elementos de cambio (naturalmente, jamás y de ninguna manera el punto medio entre Schönberg y las películas norteamericanas). Ambas son mitades desgarradas de la libertad, a la cual sin embargo no adhieren...[123]

Cuando Benjamin vio el ensayo de Adorno sobre el jazz, varios meses más tarde, escribió comparándolo con su propio ensayo sobre la obra de arte: "Se sorprendería usted si le dijera que estoy encantado por una comunicación tan profunda y espontánea entre nuestros pensamientos."[124] Sin duda, Adorno estaba sorprendido, en tanto él se había referido a su crítica del jazz como ilustración de sus desacuerdos con el ensayo sobre la obra de arte.[125] Benjamin continuaba: "nuestros estudios son como dos focos dirigidos hacia el mismo objeto desde lados opuestos..."[126]

Benjamin entregó una versión posterior del ensayo sobre la obra de arte a Brecht en 1938.[127] La respuesta crítica de éste fue irónica, en vista de la crítica de Adorno respecto de sus motivos "brechtianos". Brecht escribió en su diario:

[122] *Ibid.*

[123] *Ibid.*, p. 1003.

[124] Carta de Benjamin a Adorno, 18 de marzo de 1936; Benjamin, *Gesammelte Schriften* I: 3, p. 1002.

[125] Adorno escribió a Benjamin que el ensayo sobre el jazz "trata de expresar positivamente algunas de las cosas que hoy he formulado negativamente. Llega a un veredicto completo sobre el jazz, en particular revelando sus elementos 'progresistas' (apariencia de montaje, trabajo colectivo, primacía de la reproducción sobre la producción) como fachadas de algo que es en realidad harto reaccionario". (Carta de Adorno a Benjamin, 18 de marzo de 1936, *ibid.*)

[126] Carta de Benjamin a Adorno, 30 de junio de 1936, *ibid.*, p. 1022.

[127] Probablemente el "Mecanoscrito T¹", casi idéntico a la segunda versión alemana ("Zweite Fassung") de 1937-1938 en *ibid.*, vol. I: 2, pp. 471-508 (ver *ibid.*, vol. I: 3, pp. 1032, 1060-1061).

Benjamin está aquí... dice: cuando Ud. siente una mirada dirigida hacia Ud., incluso a su espalda, Ud. la devuelve (!). La expectativa de que aquello que uno mira lo mira a uno, proporciona el aura. Ésta parece estar en decadencia en los últimos tiempos, al igual que lo cúltico. B[enjamin] descubrió esto a través del análisis del filme, donde el aura se desintegra a causa de reproducibilidad de las obras de arte. Todo es misticismo; misticismo, en una postura opuesta al misticismo. ¡En qué forma se adopta el concepto materialista de la historia!, es casi horrible.[128]

Pero cuando Benjamin envió el ensayo a Gerschom Scholem, la persona que debería haber apreciado su "misticismo", éste en cambio criticó su marxismo.[129] Benjamin expresó su desilusión y sorpresa ante el hecho de que Scholem no pudiese hallar aquel terreno de pensamiento que ambos compartían anteriormente, echándole la culpa a la lengua francesa de la copia.[130] Cuando más tarde discutieron el ensayo en París en 1938, Benjamin se defendió frente a las críticas de Scholem afirmando, según Scholem, que en este ensayo, como siempre, su marxismo "no era de naturaleza dogmática, sino heurística, experimental".[131] Scholem lo recuerda insistiendo en que:

...la trasposición de las corrientes de pensamiento metafísicas, en realidad teológicas, que había desarrollado en los años en que estuvimos juntos, precisamente se beneficiaba dentro de una perspectiva marxista, porque allí podían desplegarse con mayor vitalidad, al menos en los tiempos actuales, que en aquella para la cual fueron originalmente orientadas.[132]

Pero si bien Benjamin consideraba que el marxismo del ensayo era sólo un capricho heurístico, esto no le impidió enviar la primera versión en alemán a Moscú en 1936, con la esperanza de poder publicarlo en la revista literaria *Das Wort*,[133] escribiendo: "Desde el punto de vista del materialismo dialéctico no preveo ninguna objeción a mi método."[134]

[128] Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal,* 2 vols., ed. Werner Hecht (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973), vol. 1, p. 16. (La cita está fechada el 25 de julio de 1938.)

[129] Scholem, *Walter Benjamin: Die Geschichte einer Freundschaft,* p. 251. En realidad estaba contestando a una de las versiones francesas que incluso eran menos marxistas que la copia de Brecht.

[130] *Ibid.*

[131] *Ibid.,* p. 258.

[132] *Ibid.* Este argumento era compatible con las tesis iniciales de las *Geschichtsphilosophische Thesen* de Benjamin, escritas en 1940 (ver cap. 11).

[133] Benjamin, *Gesammelte Schriften,* I: 3, p. 985. De hecho no fue publicado allí.

[134] *Ibid.,* pp. 1025-1026.

A pesar de la diversidad de interpretaciones que el ensayo sobre la obra de arte despertaba a nivel teórico, existía coherencia política en la posición de Benjamin. El ensayo constituía un gesto de solidaridad, ante todo no hacia sus amigos intelectuales, sino con la clase obrera. Debemos recordar que para Benjamin, así como para Adorno, la verdad era relativa al presente histórico.[135] Esto significaba que la interpretación del desarrollo dialéctico del arte era una construcción del pasado en tanto éste formaba una constelación con las condiciones presentes. En sus palabras, el ensayo sobre la obra de arte estaba concebido como "una indicación acerca de la ubicación precisa en el presente como el punto de desvanecimiento hacia el cual es atraída mi construcción histórica [el *Passagenarbeit*]".[136] El problema era que a mediados de la década de 1930, Benjamin y Adorno tenían evaluaciones muy diferentes acerca del presente histórico. Específicamente, Benjamin, como Brecht, continuaba apoyando a la URSS como conductora de un movimiento proletario internacional, en tanto Adorno decididamente no la apoyaba.[137] A diferencia de Adorno y de los miembros del Instituto, Benjamin estaba

> ...preparado para adherir a la política de la Unión Soviética por bastante tiempo; y fue muy lejos en este sentido. Entonces por primera vez los juicios de Moscú lo desconcertaron.[138]

Las ejecuciones sumarias de Zinoviev y Kamenev, ocurridas el 24 de agosto de 1935, impresionaron a Benjamin pero no modificaron su evaluación positiva de la política exterior soviética, que todavía aparecía como antimperialista. Todavía el 24 de junio de 1939 escribió a Horkheimer que veía en la URSS "un agente de nuestros intereses en una guerra futura",[139] en tanto podía esperarse que prestara apoyo revolucionario a los obreros alemanes. Sin embargo, dos meses después, la firma del pacto de no agresión

[135] Véase cap. 3.

[136] Benjamin, *Gesammelte Schriften* I: 3, p. 983.

[137] "Varias veces he visto a [Hanns] Eisler [en Nueva York]... Con gran compostura he escuchado su miserable defensa de los juicios de Moscú..." (Carta de Adorno a Benjamin, 4 de mayo de 1938, Frankfurt am Main, legado de Adorno.)

[138] Rolf Tiedemann, "Historischer Materialismus oder politischer Messianismus?", *Materialien zu Benjamins Thesen "Über den Begriff der Geschichte": Beiträge und Interpretationen*, ed. Peter Bulthaup (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1975), p. 101.

[139] *Ibid.*

nazi-soviético desilusionó profundamente a Benjamin.[140] En correspondencia con la alteración en su sentido del presente histórico, los motivos teológicos de los escritos de Benjamin volverían a dominar una vez más sobre los motivos marxistas.

[140] *Ibid.*, p. 102. La modificación que ello ocasionó en los escritos de Benjamin se discute en el cap. 11.

10. EL DEBATE ADORNO-BENJAMIN

PARTE 2: DIFERENCIAS POLÍTICAS

ADORNO SE UNE AL INSTITUTO

El desacuerdo político entre Adorno y Benjamin ya era claro hacia 1935. Mientras que la expresión de solidaridad con la conciencia empírica de los obreros reflejaba el tiempo que Benjamin pasaba con Brecht, Adorno era atraído hacia Max Horkheimer, cuyo Instituto había establecido su cuartel general en Nueva York dos años antes. La revista del Instituto publicó el ensayo de Benjamin sobre la obra de arte en mayo de 1936, pero en el número siguiente apareció un largo ensayo de Horkheimer, "Egoismus und Freiheitsbewegung" ("Egoísmo y movimiento liberador"),[1] el cual por diversas razones tocó una cuerda receptiva en Adorno. Mientras que el ensayo sostenía la emancipación de las masas de la opresión capitalista (y en realidad mucho más explícitamente que cualquier escrito de Adorno), el hecho de que Horkheimer entendiera tal opresión en términos tanto económicos como psicológicos lo conducían a una enérgica crítica de la cultura de masas, a la que denominaba "la industria del esparcimiento" (*Vergnügungsindustrien*)[2] porque daba la falsa apariencia subjetiva de superar la alienación mientras la realidad social de la alienación permanecía intacta. Sostenía que como gratificación ilusoria y compensadora, la cultura de masas era una nueva forma del ascetismo burgués, y por lo tanto una continuación de la traición de los verdaderos intereses de las mases que había tenido lugar desde el surgimiento de la era burguesa. El objetivo de Horkheimer era demostrar que el ascetismo burgués tenía una función ideológica, que desarrollaba no sólo las precondiciones psicológicas para la emergencia de la clase capitalista (como había argumentado Max Weber) sino también aquellas necesarias para la sumisión permanente de las masas a la dominación de clase. Además cualquiera fuese su origen burgués, tal ascetismo no había

[1] Reditado en Max Horkheimer, *Teoría crítica,* trad. E. Albizu y C. Luis (Buenos Aires: Amorrortu, 1974), pp. 151-222.

[2] *Ibid.,* p. 161. Horkheimer desarrolló más tarde esta idea con Adorno en su teoría de la "industria cultural".

sido superado en la Rusia de Stalin. Como prototipo del carácter autoritario de la clase obrera actual (que había sido el centro de interés del primer proyecto de investigación empírica del Instituto),[3] Horkheimer trazaba en el ensayo la relación estructural entre dirigentes y dirigidos en casos de demagogia, desde Savonarola y Lutero hasta Robespierre, analizando la represión sobre la que se basaba y la espiritualización —aun mayor en la era burguesa "secular"— de los deseos de cambio social real de las masas:

> El caudillo burgués procura idealizar y espiritualizar el imperioso reclamo de una vida mejor, el ansia por suprimir las diferencias de fortuna e instaurar una verdadera vida comunitaria, representados, en aquellos siglos [preburgueses], por predicadores populares y teólogos utopistas.[4]

Horkheimer, influido por Freud, definía la utopía social en términos de aquella felicidad individual, material y sensual, reprimida por el ascetismo burgués, e incluía como componente de ese ascetismo la hostilidad frente al arte y la actividad intelectual creativa que se había desarrollado concomitantemente a la racionalización de la sociedad.[5] Todos estos puntos, en particular su actitud crítica en relación a la liquidación del arte por la cultura de masas y el remplazo del individuo cuestionador activo por el hombre masa, suponían el apoyo de Horkheimer a la posición de Adorno en su debate con Benjamin.

En junio de 1937 Adorno hizo su primer viaje a los Estados Unidos. Escribió entusiastamente a Benjamin acerca de su recepción, indicando que estaba algo sorprendido frente a la compatibilidad entre el pensamiento del círculo interno del Instituto (en particular Leo Lowenthal y Herbert Marcuse)[6] y aquello a lo que

[3] Véase [Institut für Sozialforschung], *Studien über Autorität und Familie,* ed. Max Horkheimer (París: Félix Alcan, 1936). La investigación empírica fue llevada a cabo con obreros alemanes antes de la emigración. Erich Fromm, así como Horkheimer y Herbert Marcuse, fueron los responsables de la parte teórica del estudio.

[4] "Egoísmo y movimiento liberador", *Teoría crítica,* p. 179.

[5] *Ibid.,* p. 198.

[6] La relación entre Marcuse y Adorno no fue cercana en la década de 1930. Aunque los frecuentes artículos de Marcuse en la revista del Instituto demostraban claramente que compartía muchas de las posiciones de Adorno —acerca de la cultura de masas, por ej., y acerca de la importancia de la argumentación dialéctica—, sus temperamentos personales e intelectuales estaban demasiado alejados, y las afinidades de sus escritos no eran tanto el resultado de una influencia directa como un reflejo de su mutua amistad con Max Horkheimer.

todavía denominaba su común programa filosófico.[7] El entusiasmo fue recíproco de parte de Horkheimer, quien había escrito "jubilosamente" el año anterior a Lowenthal que Adorno finalmente "nos pertenece realmente".[8] Sin embargo, todavía en 1937 tal afirmación era prematura. Adorno era todavía reacio a abandonar Europa y transfomarse en miembro residente del Instituto en Nueva York, y uno de los motivos era su deseo de seguir en contacto con Benjamin y en realidad trabajar más cerca suyo. En octubre de 1936 Adorno visitó a Benjamin en París en un viaje financiado por el Instituto. Benjamin escribió agradeciéndole:

> Nuestro intercambio de opiniones, que en realidad se había pospuesto durante años, hizo posible el reconocimiento de una posición común en relación a las intenciones teóricas más significativas, lo cual fue muy gratificante, muy vital. Este acuerdo, dada nuestra prolongada separación, tuvo un carácter casi maravilloso.[9]

Tuvieron oportunidad de discutir el largo estudio sobre Husserl de Adorno, que intentaba trascender al idealismo a través de la crítica inmanente y que ilustraba las implicancias de la música de Schönberg como modelo cognitivo, opuesto al arte surrealista. Discutieron el ensayo de Benjamin sobre la obra de arte, el ensayo sobre jazz de Adorno, el *exposé* de 1935 acerca del *Passagenarbeit* y la crítica respectiva de Adorno.[10] Teniendo en cuenta la extensión de su reconciliación intelectual, Adorno escribió a Benjamin en noviembre en relación a la posibilidad de establecerse permanentemente en París.[11] Incluso después de su viaje a los Estados Unidos en 1937 escribió a Benjamin que pensaba postergar su traslado a Nueva York por otros dos años.[12] Mientras tanto, Horkheimer se mostraba muy receptivo frente al trabajo de Benjamin. Visitó a Benjamin en París durante ese año, y luego le escribió a Adorno diciéndole que Benjamin realmente estaba "más cerca

[7] Carta de Adorno a Benjamin, 19 de julio de 1937 (Frankfurt am Main, legado de Adorno).

[8] Citado en Martin Jay, *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research* (Boston: Little, Brown, 1973), p. 188.

[9] Carta de Benjamin a Horkheimer, 13 de octubre de 1936; Walter Benjamin, *Briefe,* 2 vols., ed. Gershom Scholem y Theodor W. Adorno (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1966), vol. 2, p. 722.

[10] *Ibid.*

[11] Carta de Adorno a Benjamin, noviembre [?] de 1936 (Frankfurt am Main, legado de Adorno).

[12] Carta de Adorno a Benjamin, 19 de julio de 1937 (Frankfurt am Main, legado de Adorno).

nuestro",[13] y Benjamin escribió a Horkheimer el 10 de agosto de 1937, habiendo leído el ensayo de este último en el cual describía la posición teórica del Instituto, el artículo "Teoría tradicional y teoría crítica":[14]

> ...como usted puede imaginar con completo acuerdo. El modo en el que usted caracteriza la atmósfera en la que tiene lugar nuestro trabajo y las causas que usted da para su aislamiento, me impactan particularmente.[15]

Cualesquiera fuesen sus razones, ya fuera que Horkheimer estuviera cortejando a Adorno a través de Benjamin o que Benjamin cortejara a Horkheimer por motivos financieros, ambos exageraban. Si bien es cierto que Horkheimer apreciaba genuinamente la obra de Benjamin y que era bastante coherente al proporcionarle al menos un mínimo de apoyo financiero durante los años de emigración, aun cuando se beneficiara con el contenido del trabajo de Benjamin,[16] en tanto personalidades intelectuales estaban bastante alejados, y seguramente la observación de Scholem era precisa:

> Mi impresión era que él [Horkheimer] —y esto quiere decir su Instituto— reconocían la potencia intelectual de Benjamin, pero eran totalmente incapaces de producir alguna relación real con él mismo [Benjamin]. Y todavía muchos años después, años después de la muerte de Benjamin, las veces que encontré a Horkheimer, esta impresión se vio reforzada.[17]

Benjamin por su parte sentía una "profunda simpatía" por la dirección teórica del Instituto,[18] pero a pesar del tono adulador de sus cartas, los ensayos de Horkheimer no parecen haber tenido mayor significación en su propio desarrollo intelectual.[19]

[13] Carta de Horkheimer a Adorno, 13 de octubre de 1937 (Frankfurt am Main, legado de Adorno).

[14] Max Horkheimer, "Traditionelle und kritische Theorie" (1937), *Zeitschrift für Sozialforschung*, trad. como "Teoría tradicional y teoría crítica" en Max Horkheimer, *Teoría crítica*, trad. E. Albizu y C. Luis (Buenos Aires: Amorrortu, 1974), pp. 223-271.

[15] Benjamin, *Briefe*, vol. 2, p. 736.

[16] Scholem reconoce lo decisivo de este apoyo, que comenzó en 1933: "Es imposible imaginar lo que habría sido de él en París sin la ayuda que provenía de Friedrich Pollock y Max Horkheimer —sin duda impulsados por la comprensión de Adorno de la productividad y la situación de Benjamin." (Gershom Scholem, *Walter Benjamin: Die Geschichte einer Freundschaft* [Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1975], p. 245.)

[17] *Ibid.*, p. 268.

[18] *Ibid.*, p. 261.

[19] *Ibid.*, pp. 247, 261, 268.

En septiembre de 1937 Adorno se casó con Gretel Karplus, a quien conocía desde hacía años y que había sido amiga de Benjamin en los días de Berlín a principios de la década de 1930. A pesar de su plan original de permanecer en Europa por dos años más, de pronto en noviembre Adorno informó a Benjamin de su traslado inmediato a Nueva York.[20] Horkheimer había telegrafiado a Adorno que había un puesto para él como director de música del Proyecto de Investigación de Radio Princeton, dirigido por Paul Lazarsfeld, y Adorno tomó la decisión de aceptarlo.[21] Pero antes de trasladarse a los Estados Unidos, en el recodo de los años 1937-1938, Adorno y Gretel estuvieron con Benjamin en San Remo, sin saber que ésta sería la última vez que se vieran. El clima fue cordial. Adorno leyó a Benjamin el estudio acerca de Wagner en el que estaba trabajando, que interpretaba críticamente a Wagner como prefiguración del nazismo. Como el ensayo atacaba a la música "seria" más que a la cultura popular, no los sumió en una pelea alrededor de la cuestión política. Y aunque el análisis era polémico y carecía del impulso benjaminiano por rescatar y redimir los fenómenos del siglo XIX,[22] y aunque tomaba de la elaboración teórica de Horkheimer acerca del ascetismo burgués la idea de la represión de la felicidad sensual convergiendo con la represión de la conciencia de clase, había mucho en el ensayo con lo que Benjamin podía identificarse. Específicamente, apreciaría la habilidad de Adorno para tornar visible la realidad social al interior de los propios fenómenos, tal como escribiera Benjamin a Horkheimer, para hacer de "los hechos musicales, que no podrían ser más remotos para nadie que para mí mismo... socialmente transparentes",[23] y Benjamin encontraba "particularmente interesante una tendencia en este trabajo: establecer la fisiognómica inmediatamente en la esfera social, casi sin mediación psicológica".[24] Esta tendencia, a la que Benjamin denomina "fisiognómica"[25] social, era por supuesto el acento metodológico en la in-

[20] Carta de Adorno a Benjamin, noviembre [?] de 1937 (Frankfurt am Main, legado de Adorno).

[21] Véase cap. 11.

[22] Benjamin era bien consciente de esta diferencia: "la concepción fundamental del [ensayo sobre] Wagner es polémica", y a partir de allí se mezclaba mal con el concepto de "rescate" o "redención" (*Rettung*): "La redención es una forma cíclica, la polémica es progresiva." (Carta de Benjamin a Adorno, 19 de junio de 1938, Frankfurt am Main, legado de Adorno).

[23] Carta de Benjamin a Horkheimer, 6 de enero de 1938; Benjamin, *Briefe*, vol. 2, p. 741.

[24] *Ibid.*

[25] Cuando Adorno comenzó a trabajar en el proyecto de investigación

terpretación "inmanente", deduciendo directamente a partir de una constelación de los detalles más pequeños de la superficie de los fenómenos culturales una imagen del todo social. Distinguía marcadamente el enfoque de Benjamin y de Adorno del de Horkheimer y su Instituto, con su acento hegeliano en la mediación, donde los fenómenos se relacionaban analíticamente a un marco teórico freudo-marxista.[26]

Sin embargo, a partir de la llegada de Adorno a Nueva York, éste no permaneció inmune a la influencia de Horkheimer. Releyó a Hegel, en la preparación de un estudio en colaboración con Horkheimer acerca de "la nueva forma abierta de la dialéctica".[27] Ese verano de 1938, escribió a Benjamin desde Bar Harbor, Maine: "Me ocupo con un renovado estudio de la *Lógica* de Hegel, una obra notable, que en la actualidad tiene significado para mí en todas sus partes."[28] Sin embargo, Adorno no abandonó su método anterior. Estaba trabajando también en un ensayo que reflejaba sus experiencias en el Proyecto de Investigación de Radio Princeton, y que se publicó más tarde ese año en la revista del Instituto con el título "Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens" ("Acerca del carácter fetichista de la música y la regresión del escuchar".)[29] Más tarde dijo que el trabajo reflejaba un avance del ensayo sobre jazz por su mayor "consideración de los mecanismos institucionales y sociales".[30] Sin embargo se puede buscar en vano una modificación real en la metodología de Adorno. Existía un mayor uso de las categorías teóricas desarrolladas por el Instituto en sus análisis del fascismo; por ejemplo, en lugar de la representación estética de la "figura del jazz", utilizaba como clave interpretativa para la antropología de la cultura de masas al "carácter sadomasoquista", categoría fundamentada teóricamente. Pero el ensayo todavía conserva las marcas de la crítica inmanente de Adorno. En una

de Radio Princeton, se refirió a su propio método como "fisiognómica social" (véase cap. 11).

[26] Véase cap. 4.

[27] Carta de Adorno a Benjamin, 8 de junio de 1938 (Frankfurt am Main, legado de Adorno). Aseguraba a Benjamin que ella "representaría también sus intereses teóricos de una manera que le dará placer" (*ibid.*).

[28] Carta de Adorno a Benjamin, 2 de agosto de 1938 (Frankfurt am Main, legado de Adorno).

[29] Reditado en *Dissonanzen* (1956), cuya tercera edición está en Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. 14: *Dissonanzen: Einleitung in die Musiksoziologie*, ed. Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973), pp. 14-50.

[30] Conversación con Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, verano de 1972.

argumentación que se mueve a través de un complejo de reversiones dialécticas, Adorno tornaba visibles las caracterísctcias del fetichismo, la reificación y el intercambio, "dentro" del fenómeno del escuchar música.[31] Concebido como su contraparte dialéctica, el ensayo estaba muy próximo al ensayo de Benjamin sobre la obra de arte. Afirmaba la tesis de que el arte había sido liquidado, pero difería en cuanto a la fuente y las implicancias de este cambio. Adorno sostenía que la música "seria" y la música popular convergían no simplemente por las revoluciones de la reproducción tecnológica, sino por la transformación en la relación entre la audiencia como sujeto y la música como objeto, que determinaba la forma de las nuevas tecnologías del mismo modo en que era determinada por ellas. La liquidación del arte tenía su correlato en la "liquidación del individuo" que podía experimentar ese arte, de allí que (y aquí había una negación hegeliana de Benjamin) Adorno afirmara que lo "positivo", es decir, el progreso tecnológico en la producción masiva de música, era en realidad lo "negativo", el desarrollo de la regresión en el escuchar: la audiencia masiva, en lugar de experimentar la música, la consume como un objeto fetichizado, cuyo valor está determinado por el cambio.[32] Adorno concluía:

> La música no escapa a la liquidación, por parte de las fuerzas colectivas, de esa individualidad que es irredimible; pero sólo los individuos son capaces de representar conscientemente, en oposición a esas fuerzas, los intereses reales de la colectividad.[33]

En suma, el ensayo indicaba que el Instituto, más que cambiar la orientación de Adorno, le estaba dando una base teórica y lógica más sólida para continuar defendiendo su método benjaminiano contra las tendencias del propio Benjamin.

EL PRIMER ENSAYO SOBRE BAUDELAIRE: LA EXTINCIÓN DEL SUJETO COGNITIVO

La atmósfera armoniosa que reinara durante la última visita con Benjamin a San Remo había dado motivos para pensar optimistamente que las disputas realmente decisivas habían quedado

[31] Adorno, "Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens" (1938), *GS* 14, p. 27.
[32] *Ibid.*, p. 48.
[33] *Ibid.*, p. 50.

atrás, y Adorno estaba ansioso porque Benjamin viniera a Nueva York. Pero el *Passagenarbeit,* que preocupaba a Benjamin en 1938, requería de una investigación histórica detallada que sólo podía hacerse en París.[34] Como paso siguiente Benjamin preparaba un ensayo acerca de Baudelaire, encargado por el Instituto, que sería un "modelo en miniatura" del todo.[35] Sin embargo, esta investigación no era la única razón de su reticencia para viajar a Nueva York. Scholem visitó a Benjamin en París en febrero de 1938, y recuerda haberle escuchado que a pesar de sus profundas simpatías para con el Instituto, "existen reservas y puntos de conflicto potenciales que varias veces se han vuelto evidentes".[36] Scholem notaba que Benjamin se refería a estos puntos de conflicto con "un tono fuerte de crítica continua, en realidad con cierta amargura que de ningún modo se corresponde con la actitud reconciliatoria de sus cartas a Horkheimer";[37] al mismo tiempo, el apoyo financiero del Instituto para el *Passagenarbeit* era crucial.

Si era correcta la suposición de Adorno en San Remo de que la esquizofrenia intelectual de Benjamin había llegado a un equilibrio dialéctico compatible con el suyo, entonces este equilibrio era bastante delicado. Tratando de atraer a Benjamin a Nueva York, Adorno no sólo luchaba en contra de los lazos de París, sino también contra los lazos antiguos que todavía lo arrastraban en direcciones opuestas, Palestina y Dinamarca. Después de una década de planear y posponer alternativamente su traslado a Palestina, Benjamin mencionó esta posibilidad a Scholem. Durante la visita de este último a París en 1938, Benjamin habló de cortar sus relaciones con el Instituto e ir a Palestina para trabajar otra vez sobre Kafka, en caso de que Scholem pudiera

[34] El 15 de diciembre de 1939 le escribió a Horkheimer: "Nada en el mundo es capaz de remplazar para mí a la *Bibliothèque Nationale."* (Benjamin, *Briefe,* vol. 2, p. 839.)

[35] Carta de Benjamin a Horkheimer, 16 de abril de 1938; Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften,* 6 vols., ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, vol. I: 3: *Abhandlungen* (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974), p. 1073. El ensayo completo no fue publicado en la revista del Instituto por las razones que se explicarán más adelante. Aparece como "Charles Baudelaire: Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus" en *ibid.,* vol. I: 2, pp. 509-604, y, en traducción, como "El París del Segundo Imperio en Baudelaire" en Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo* (*Iluminaciones 2*), pról. y trad. J. Aguirre (Madrid: Taurus, 1972), pp. 21-120.

[36] Scholem, *Walter Benjamin: Die Geschichte einer Freundschaft,* p. 261.

[37] *Ibid.*

lograr que su buen amigo, el editor Salman Schocken financiara su estudio durante dos años.[38] Pero Scholem no estaba demasiado seguro acerca de dónde estaban realmente las lealtades teóricas de Benjamin. Benjamin escribió que durante esa visita

> ...las esperadas confrontaciones filosóficas se desarrollaron de buen modo. Si no me equivoco, le dieron una imagen de mí, como de un hombre que se ha acostumbrado a vivir entre las mandíbulas de un cocodrilo que él mantiene separadas con un puntal de acero.[39]

Cuando Scholem volvió ese verano a París (después de un viaje de estudios a los Estados Unidos), se frustraron sus planes de ver nuevamente a Benjamin, en tanto éste había viajado a Dinamarca a visitar a Brecht y a trabajar allí en su ensayo sobre Baudelaire. Pero, por entoces, Benjamin también tenía reservas respecto de su relación con Brecht:

> A pesar de mi gran amistad con Brecht, debo poder llevar adelante mi trabajo en estricta soledad. Contiene ciertos momentos específicos que para él son inasimilables. Ha sido mi amigo el tiempo suficiente como para saber esto y es lo suficientemente sensitivo como para respetarlo.[40]

Pero el simple hecho de estar en Dinamarca para escribir el ensayo sobre Baudelaire (ya retrasado) era bastante como para poner nervioso a Adorno. Gretel Adorno envió a Benjamin una petición para la finalización rápida del trabajo,[41] y cuando el 6 de septiembre Benjamin finalmente telegrafió avisando que el manuscrito estaba en camino, ella le escribió nuevamente, alentándolo para viajar a Nueva York.[42] Ella, Adorno y Horkheimer, todos le aseguraban a Benjamin que el Instituto esperaba la llegada del manuscrito con gran excitación. Pero después de un mes de haberlo recibido, Benjamin no tenía noticias. Finalmente, el 10 de noviembre Adorno escribió una carta que aclaraba la razón de su silencio. Estaban francamente decepcionados.

[38] *Ibid.*, pp. 262-263.

[39] Carta de Benjamin a Kitty Marx-Steinschneider, 20 de julio de 1938; Benjamin, *Briefe*, vol. 2, p. 767.

[40] *Ibid.*, p. 768.

[41] Carta de Gretel Adorno a Benjamin, 3 de agosto de 1938; Benjamin, *Gesammelte Schriften* I: 3, p. 1085.

[42] "Todo el mundo supone que es absolutamente necesario para tu trabajo el vivir en París. Teddy y yo al menos somos de opinión diferente. Dejando de lado la esperanza de que aquí hay cierta gente que podría atraerte, te hemos conocido el tiempo suficiente en Berlín como para saber que Nueva York al menos no te disgustará." (Carta de Gretel Adorno a Benjamin, 12 de septiembre de 1938, *ibid.*, p. 1089.)

Adorno refería que había "literalmente tragado" el manuscrito al recibirlo, "esperando que éste representara un microcosmos del gran *Passagenarbeit*".[43] Encontró en cambio tan sólo un preludio: "Los motivos están reunidos pero no desarrollados."[44] Adorno se daba cuenta de que ello no era accidental ni se debía a la falta de tiempo: "Como verdadero *connoisseur* de sus escritos sé muy bien que su *oeuvre* no carece de antecedentes a partir de su método de procedimiento."[45] Específicamente, el método era surrealista de la manera que Adorno había ya criticado en relación al *exposé* del *Passagenarbeit* de 1935.[46] En lugar de reconstruir la realidad social a través de un análisis dialéctico inmanente de las imágenes poéticas de Baudelaire, Benjamin yuxtaponía imágenes del poeta con partículas de datos de la historia objetiva en un montaje visual, agregando un mínimo de comentario, como si fueran subtítulos de una película. Al "redimir" fragmentos documentales del pasado, Benjamin iluminaba su significado a través de la referencia directa a la estructura de clases del siglo XIX. Dichos fragmentos eran hechos puntuales de la historia social: un obrero que se ahorca en el departamento de Eugène Sue, los orígenes de la numeración obligatoria en las direcciones de las calles de París, el negro y el gris como colores funerarios de la moda burguesa. El *exposé* efectuaba conexiones asociativas inmediatas entre superestructura y estructura (la imagen de Baudelaire del trapero borracho y el comentario de Marx acerca del impuesto urbano sobre el vino; la lesbiana como heroína de Baudelaire y la masculinización de las mujeres a través del trabajo fabril, la imagen literaria de la multitud y el proletariado como clase revolucionaria), y esto se suponía suficiente para hacer destellos de revelación dialéctica, materialista. Una vez más, Benjamin trataba de "tender un puente entre ambos extremos del arco", entre los polos de la teología y del materialismo.[47] Una vez más, Adorno lo acusaba de recaer en ambos:

> Considero que es metodológicamente poco feliz el dar un giro "materialista" a los rasgos manifiestos particulares del dominio de la superestructura relacionándolos inmediatamente y en realidad casi de manera causal con los fenómenos correspondientes de la estructura... Se podría expresarlo de la siguiente manera: el motivo teológico de llamar a las cosas por su nombre tiene una tendencia a revertirse en la presentación

[43] Carta de Adorno a Benjamin, 10 de noviembre de 1938; *ibid.*, p. 1093.
[44] *Ibid.*, p. 1094.
[45] *Ibid.*
[46] Véase *supra*, p. 208.
[47] Véase p. 229.

asombrosa de simples hechos. Si quisiera decirlo drásticamente, se podría decir que el estudio se inserta en la encrucijada de la magia y el positivismo. Ese lugar está embrujado. Sólo la teoría puede romper el encantamiento —su buena teoría especulativa propia.[48]

Sin "teoría", es decir, sin la mediación de la reflexión crítica conceptual, la teología degeneraba en "magia", y el marxismo en "positivismo". Ambos, afirmando la prioridad absoluta de los fenómenos dados, eran una caída en aquella *prima philosophia* que Adorno y Benjamin habían rechazado en el programa de Königstein en 1929. A Adorno le parecía que Benjamin empleaba sus afirmaciones de solidaridad con el proletariado como sustituto de la tarea filosófica real de interpretar la verdad de los fenómenos y en este punto perdía decididamente la paciencia:

En nombre de Dios, existe una sola verdad... En última instancia hay más de una verdad en la *Genealogía de las costumbres* de Nietzsche que en el *ABC* de Bujarin.[49]

Otra vez, Adorno invocaba el retorno a la ortodoxia benjaminiana, tal como Adorno la entendía,[50] sólo que esta vez con el peso del Instituto como respaldo:

No sólo hablo por mi incompetente persona, sino igualmente en nombre de Horkheimer y los demás, cuando le digo que estamos convencidos de que es ventajoso no sólo para "su" producción... sino que es también más beneficioso para la causa del materialismo dialéctico, y de los intereses teóricos representados por el Instituto, que usted deje paso a sus especiales intuiciones y conclusiones sin obstruirlas con ingredientes que obviamente las hacen tan difíciles de asimilar, que realmente no puedo considerarlas como una bendición.[51]

Benjamin se sintió herido por la crítica de Adorno, aunque podría haberla previsto, dada la historia de sus disputas. Contestó un mes más tarde, escribiéndole a Adorno que la carta "me dio un golpe".[52] Aunque esté "lejos de considerarla [la crítica] infructuosa, y mucho menos incomprensible",[53] sentía que Adorno había

[48] Carta de Adorno a Benjamin, 10 de noviembre de 1938; Benjamin, *Gesammelte Schriften* I: 3, p. 1096.

[49] *Ibid.*, p. 1098. La referencia es a Nikolai Bujarin y E. Preobraschensky, *Das ABC des Kommunismus* (1921).

[50] "El estudio no lo representa a usted como todos sus escritos deberían representarlo." (Carta de Adorno a Benjamin, 10 de noviembre de 1938; Benjamin, *Gesammelte Schriften* I: 3, p. 1098.)

[51] *Ibid.*, pp. 1097-1098.

[52] Carta de Benjamin a Adorno, 9 de diciembre de 1938; *ibid.*, p. 1101.

[53] *Ibid.*

erróneamente identificado la ausencia de un comentario dialéctico elaborado y esotérico con la ausencia de toda interpretación teórica. En primer lugar, el trabajo era sólo un fragmento de aquello que esperaba desarrollar como un libro completo acerca de Baudelaire. Pero aun así, insistía Benjamin, perduraba la consecución de su programa común de exégesis dialéctica, materialista. Admitía:

Es verdad que la indiferencia entre la magia y el positivismo, tal como pertinentemente la formula usted, debe ser liquidada. En otras palabras: los materialistas dialécticos deben superar [*aufzuheben*] la interpretación filológica de los autores (citados en el ensayo) de una manera hegeliana.[54]

Pero afirmaba que la "asombrosa presentación" de los datos textuales no era antitética a esta exigencia, citando la propia afirmación de Adorno en su estudio sobre Kierkegaard: "el asombro... registra 'la percepción más profunda de la relación entre dialéctica, mito e imagen'."[55] Por otra parte, continuaba, el hecho de que las citas del pasado evocaran el asombro en los lectores del presente era en sí la fuente de la percepción.[56] La revelación dialéctica, materialista no surge sólo del momento filológico, que en tanto "inspección de un texto en detalle" es estática, "fijando mágicamente al lector", sino a partir de la construcción de los detalles en una constelación con el presente.[57]

La justificación teórica de Benjamin tenía toda la sutileza dialéctica que para Adorno parecía estar ausente en el propio ensayo. Sin embargo, aunque todavía podía justificar su posición en el vocabulario esotérico del *Trauerspiel* del programa original de Königstein, Benjamin en realidad había suprimido ese esoterismo de la presentación, y, como en el caso de algunos ensayos previos, el motivo era político. Aceptaba que podía resultar objetivamente necesario, debido a la realidad histórica que vivía, "asimilar ingredientes", como decía Adorno, que iban en contra de la disposición intelectual privada. Pero esos ingredientes, como una píldora amarga, no estaban en contra de sus intereses verdaderos propios. La carta de Benjamin recordaba sus discusiones de San Remo en ese mismo año (y dejaba en claro que en aquel momento ambos habían considerado que la posición del Instituto era más

[54] *Ibid.*, p. 1103.
[55] *Ibid.*
[56] *Ibid.*, p. 1104.
[57] *Ibid.*, pp. 1103-1104.

tradicionalmente marxista y menos innovadora que su propio programa original):[58]

Si yo me negara allí a adoptar el desarrollo intelectual esotérico sólo en beneficio de mis propios intereses productivos, [si me negara] a tratar, por considerarlos poco importantes, los intereses del materialismo dialéctico y del Instituto, entonces no sólo estaría en juego la solidaridad con el Instituto o la pura fidelidad al materialismo dialéctico, sino sobre todo la solidaridad con las experiencias que todos vivimos en los últimos quince años. Entonces, también aquí están en juego los intereses productivos más propios; y no negaré que ocasionalmente puedan violentar mis intereses originales.[59]

Benjamin reconocía que la carta de Adorno lo había entristecido, agregando, quizá no sin cierto sarcasmo, que encontraba "en cierto sentido" alentador, "que sus objeciones, no importa cuán sólidamente puedan estar de acuerdo con las de los amigos [del Instituto], no deban ser tomadas como un rechazo".[60] Sin embargo las objeciones significaban que el Instituto esperaba que Benjamin rescribiera el trabajo, y Benjamin no tenía otra opción más que aceptar. Aquí la conducta de Adorno está abierta a la crítica —no por sobrestimar las dificultades teóricas del ensayo sobre Baudelaire (que eran reales),[61] sino por subestimar las dificultades personales de su amigo. Era el otoño de 1938, momento de la crisis de Checoslovaquia. Benjamin escribió a Pollock en agosto que "el peligro de guerra parece inminente".[62] El manuscrito fue enviado

[58] De allí que cuando Adorno escribió a Benjamin que el Instituto respaldaba su posición (véase p. 312) esto representaba una corrección respecto de su evaluación anterior. Significativamente, las referencias al Instituto en los pasajes de la carta de Benjamin citados abajo fueron suprimidas en la publicación de *Briefe* de 1955 (editadas por Adorno y Scholem).

[59] *Ibid.*, p. 1103.

[60] *Ibid.*, p. 1105.

[61] Benjamin admitía en una carta a Scholem (4 de febrero de 1939): "Las reservas que pueden expresarse contra el manuscrito son en parte razonables..." (*ibid.*, p. 1114). Como anticipara Benjamin, las críticas de Scholem estaban muy cerca de las de Adorno (*ibid.*, p. 1118). En un *addendum* al ensayo, los comentarios metodológicos de Benjamin reflejaban la crítica de Adorno. Afirmaba que "la materia en sí" no estaba "en la verdad", y que no era suficiente "confrontar simplemente al poeta Baudelaire con la sociedad actual y contestar la pregunta acerca de lo que tiene para decir a los cuadros progresistas de esta sociedad refiriéndose a sus obras..." (Benjamin, "Addendum to the Paris of the Second Empire in Baudelaire' " [s.f.], *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, trad. Harry Zohn [Londres: NLB, 1973], pp. 103-104.)

[62] Carta de Benjamin a Pollock, 8 de abril de 1939; Benjamin, *Gesammelte Schriften* I: 3, p. 1116.

a Horkheimer sólo unos días antes de que Chamberlain y Daladier capitularan ante Hitler en Munich, y el 4 de octubre le escribió a Adorno que la finalización del ensayo "era una carrera contra el tiempo", que las condiciones en París eran sofocantes, y que planeaba sacar sus libros de la ciudad.[63] La larga carta crítica de Adorno del 10 de noviembre no hacía referencia a estos acontecimientos históricos. Benjamin expresa su desaliento en su siguiente carta:

Porque una cosa es la situación de los judíos en Alemania, de la cual ninguno de nosotros puede aislarse. Además está la seria enfermedad de mi hermana, quien según se ha descubierto, sufre a los 37 años de arteriosclerosis hereditaria. Está prácticamente inmóvil y por lo tanto es incapaz de trabajar (aunque probablemente en el presente todavía conserve ciertos medios modestos). La prognosis es casi sin esperanzas. Aparte de todo esto, no siempre es posible vivir aquí sin sufrir una opresiva angustia. Estoy haciendo todos los esfuerzos por lograr mi naturalización. Desgraciadamente, las *démarches* necesarias no sólo requieren mucho tiempo, sino también algo de dinero.[64]

Benjamin estaba preocupado (aunque innecesariamente) por la posibilidad de que el Instituto le suspendiera su financiamiento en París. La posibilidad de ir a Palestina y ser financiado por Schocken para escribir un libro sobre Kafka no se había materializado.[65] Benjamin escribió a Scholem que el invierno de 1938-1939 fue un período de "prolongada depresión" y una razón no despreciable de ello había sido el "minuciosamente fundamentado rechazo" de Adorno del trabajo sobre Baudelaire, que revisaba ahora con un sentimiento de "alienación respecto del tema real de mi trabajo" y con una sensación de aislamiento intelectual.[66]

Adorno, por su parte, continuaba alentando el trabajo sobre la revisión del libro de Baudelaire, enviándole otra carta de comentarios detallados.[67] No era tan insensible a las necesidades financieras de Benjamin, y Gretel le escribió el 5 de mayo:

Teddy y yo haremos todo lo que podamos por usted (nos deprime el ya no ser suficientemente solventes como para hacerlo privadamente)

[63] Carta de Benjamin a Adorno, 4 de octubre de 1938; *ibid.*, p. 1092.
[64] Benjamin, *Briefe,* vol. 2, p. 796.
[65] Scholem, *Walter Benjamin: Die Geschichte einer Freundschaft,* p. 270.
[66] Carta de Benjamin a Scholem, 4 de febrero de 1939; Benjamin, *Gesammelte Schriften* I: 3, p. 1113.
[67] Carta fechada el 1º de febrero de 1939; *ibid.*, pp. 1107-1113.

y Max también conoce la situación. Su trabajo simplemente no puede *permitir* ser interrumpido por estas cuestiones.[68]

Con el apoyo continuado del Instituto, Benjamin terminó el nuevo ensayo sobre Baudelaire en julio.[69] Poco después de enviar el manuscrito a Nueva York, le escribió a una amiga de Brecht: "Mi capítulo sobre Baudelaire está concluido y espero ahora las nubes de tormenta que *este* texto abatirá sobre mi cabeza."[70]

EL SEGUNDO ENSAYO SOBRE BAUDELAIRE: LA EXTINCIÓN DEL SUJETO HISTÓRICO

Cuando sobrevino, el trueno fue un aplauso. Gretel escribió en inglés: "estoy completamente entusiasmada con la nueva versión de su Baudelaire";[71] Adorno reiteraba: "mi entusiasmo por el Baudelaire crece firmemente. . ."[72] Ello no era sorprendente, porque Benjamin había tenido en cuenta las críticas anteriores de Adorno. En esta versión el momento interpretativo se fusionaba con el filosófico, de una manera que se asemejaba al trabajo de Adorno sobre Husserl. El análisis crítico de las imágenes del poeta las iluminaba como una expresión de la relación entre sujeto y objeto en el siglo XIX, y de allí como una expresión inintencional de la verdad social. Específicamente, clarificaba conceptualmente el tema literario de la muchedumbre, demostrando de qué manera revelaba la desintegración de la capacidad de experiencia (es decir, en sentido filosófico, la capacidad de conocimiento subjetivo de la realidad objetiva). En el ensayo, los conceptos de alienación y reificación eran presentados en los más concretos términos visuales dentro de una teoría histórica, materialista, de la transformación de la percepción que caracterizaba la existencia urbana. Benjamin argumentaba que los escritos de Baudelaire representaban "una transformación en la estructura de la experiencia",[73]

[68] Carta de Gretel Adorno a Benjamin, 5 de mayo de 1939; *ibid.*, p. 1120.

[69] Publicado en *Zeitschrift für Sozialforschung* como "Über einige Motive bei Baudelaire", reditado en Benjamin, *Gesammelte Schriften* I: 2, pp. 605-654, y traducido con el título de "Sobre algunos temas en Baudelaire", Benjamin, *Poesía y capitalismo* (*Iluminaciones 2*), pp. 123-170.

[70] Carta de Benjamin a Margarete Steffin, 6 de agosto de 1939; Benjamin, *Gesammelte Schriften* I: 3, p. 1125.

[71] Carta de Gretel Adorno a Benjamin, 6 de agosto de 1939; *ibid.*, p. 1125.

[72] Carta de Adorno a Benjamin, s.f. [noviembre o diciembre de 1939], *ibid.*, p. 1127.

[73] Benjamin, *Gesammelte Schriften* I: 2, p. 608.

manifestada en la experiencia de la muchedumbre, donde la realidad se percibía a través de los sentidos como una serie de colisiones impactantes. En la muchedumbre, las sensaciones táctiles se volvían discontinuas, como el encendido de un fósforo, la puesta en funcionamiento de una máquina, o la toma de una fotografía.[74] En la muchedumbre, las imágenes visuales estaban tan fragmentadas y yuxtapuestas tan sin sintido como los artículos en un periódico. Acompañando esta disrupción de la continuidad espacial se daba una transformación en la experiencia del tiempo. El tiempo perdía el "aura" que había poseído como un calendario de rituales y se hacía vacío:

> El hombre que pierde su capacidad para experimentar se siente arrojado fuera del calendario. El habitante de la gran ciudad aprende a conocer este sentimiento los domingos; Baudelaire pudo aprehenderlo *avant la lettre* en uno de los poemas sobre el *Spleen*.[75]

La ciudad transformaba la sexualidad: "El arrebato del habitante urbano es el amor, no a primera vista, sino en última vista."[76] La excitación no era eros, sino "la clase de *shock* sexual que puede experimentar una persona solitaria".[77]

Como defensa frente a este impacto, el individuo urbano se aislaba encerrándose en sí mismo. Simplemente soportaba el estímulo conflictivo y no respondía, de modo que la mera existencia (*Erlebnis*) remplazaba a la experiencia reflexiva activa (*Erfahrung*, en el sentido kantiano de la unidad de percepción). Benjamin unía esta transformación estructural con la transformación en las condiciones de trabajo, desde el artesano, cuyo trabajo era una experiencia de aprendizaje, a los movimientos desunidos y repetitivos del obrero de la línea de ensamblaje: "La existencia-impacto [*Chockerlebnis*] que el que pasa tiene en la muchedumbre corresponde a la 'existencia' del obrero en la máquina."[78] Baudelaire no había hecho la conexión. Benjamin la "descifró", utilizando la figura mediadora del jugador que aparece en las obras de Baudelaire, iluminando la configuración en la que ambos extremos, el trabajo fabril y el juego de azar, convergían:

> Una sacudida en el movimiento de la máquina es como el llamado *coup* en un juego de azar. El movimiento manual [*Handgriff*] del obrero

[74] *Ibid.*, p. 630.
[75] *Ibid.*, p. 643.
[76] *Ibid.*, p. 623.
[77] *Ibid.*
[78] *Ibid.*, p. 632.

en la máquina no guarda relación con el movimiento precedente, precisamente porque es su repetición exacta. Como cada movimiento en la máquina está tan aislado del que lo precede como lo está un *coup* en un juego de azar del anterior, el hacer del trabajador, es, a su modo, el contrapeso del hacer del jugador. Ambos tipos de actividad están desprovistos de contenido.[79]

Benjamin sostenía que no sólo el tiempo perdió su aura, sino también los objetos percibidos, incluyendo otros seres humanos,[80] y significativamente, aunque había juzgado positivamente esta pérdida del aura en su ensayo de la obra de arte (contra las protestas de Adorno), aquí la describía críticamente como un síntoma de la desintegración de la capacidad de experiencia. Más que afirmar la conciencia empírica del obrero, presentaba una imagen del "origen" histórico de esa conciencia y una explicación acerca de por qué era necesariamente falsa: si el proletariado no podía experimentar la realidad, si no podía interpretar la verdad social que la realidad contenía, no podía entonces volverse consciente de su propia posición objetiva. Benjamin sostenía que Baudelaire proporcionaba una percepción de aquello "que realmente significan las masas. No se puede hablar de ellas en términos de clase o de una colectividad estructurada. No son más que la muchedumbre amorfa de los que pasan, el hombre de la calle [*Strassenpublikum*]."[81] La existencia urbana conspiraba entonces en contra del desarrollo de la conciencia de clase.

El análisis de Benjamin acerca de los cambios en la percepción visual y táctil eran realmente una extensión de la teoría de Adorno del cambio regresivo en la percepción aural, que había desarrollado en su artículo acerca del carácter fetichista de la música. Mar-

[79] *Ibid.*, p. 633.

[80] Benjamin describió el "aura" de los objetos como el poder de devolver la mirada del espectador. "Tener la experiencia del aura de un objeto que aparece ante nosotros significa investirlo con la capacidad de mirarnos a nosotros." (*Ibid.*, pp. 646-647.) Esta teoría le había parecido a Brecht el año anterior un "misticismo... casi horrible". Ahora, en respuesta al nuevo ensayo, Adorno sugería que en tanto teología "invertida" la idea correspondía al concepto marxiano de los objetos como trabajo humano sedimentado. La incapacidad para ver ese elemento humano (aquel que "nos mira") sería por lo tanto un sinónimo de la reificación de la mercancía. (Carta de Adorno a Benjamin, 29 de febrero de 1940; Benjamin, *Gesammelte Schriften* I: 3, pp. 1131-1132.) Benjamin afirmaba esta interpretación, pero no estaba dispuesto a secularizar completamente la noción de aura y sostenía que "el elemento humano olvidado" de los objetos, no era sólo trabajo humano sedimentado: "El árbol y el arbusto, que también están investidos del aura, no están hechos por seres humanos." (Carta de Benjamin a Adorno, 7 de mayo de 1940; *ibid.*, p. 1134.)

[81] Benjamin, *Gesammelte Schriften*, I: 2, p. 618.

caba un abandono de la insistencia anterior de Benjamin (en el ensayo acerca de la obra de arte) en el carácter progresista de la revolución en la percepción óptica. Benjamin ya no veía en los desarrollos tecnológicos de la cámara y la filmación un proceso puramente objetivo y autosuficiente, sino que los describía como anticipando la desintegración inherente a la experiencia urbana: la fotografía registraba la sensación óptica sin aura de la muchedumbre, mientras que en el filme "la percepción en forma de impacto se eleva a principio formal".[82] Debemos notar que el esoterismo no estaba ausente de la presentación de Benjamin. Los motivos teológicos se hacían visibles en una forma profana, "inversa", a cualquier conocedor de los escritos de Benjamin.[83] Finalmente, como la experiencia de la industrialización urbana no se limitaba al capitalismo, las implicancias críticas del análisis de Benjamin no exceptuaban de ningún modo a la URSS.

Sin duda, esta segunda versión del ensayo sobre Baudelaire contenía modificaciones que lo reconciliaban con la propia posición de Adorno. En realidad, su producción no había estado tan cercana desde la época en que Adorno articulara por primera vez su programa filosófico común en 1931. Adorno escribió a Benjamin:

> Creo que no es ninguna exageración describir este trabajo como el más consumado que ha publicado desde el libro del barroco [*Ursprung des deutschen Trauerspiels*] y el [Karl] Kraus [ensayo, 1931]. Si en algún momento tuve mala conciencia a causa de mi molesta insistencia, ahora esta mala conciencia se ha transformado sólo en orgullo, y de ello usted mismo es culpable —en verdad, así de dialéctica es nuestra producción.[84]

[82] *Ibid.*, p. 631.

[83] La sección final discute el motivo de la "aureola perdida" a partir de un documento antes descuidado del testamento literario de Baudelaire y lo yuxtapone con un pasaje que anticipa la descripción benjaminiana del Angelus Novus de Paul Klee como el ángel de la historia (véase p. 333). El pasaje de Baudelaire: "Perdido en este sórdido mundo, empujado por las muchedumbres, soy como el hombre hastiado cuyo ojo no ve más que desilusión y amargura, mirando atrás hacia las profundidades de los tiempos, y ante él nada más que una tempestad que no contiene nada nuevo, ni aprendizaje ni dolor." (*Ibid.*, p. 652.) El pasaje de Benjamin, en las *Geschichtsphilosophische Thesen* (citado completo en la p. 333): "Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus... Y éste deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies... desde el paraíso sopla un huracán... Este huracán le empuja irreteniblemente hacia el futuro... mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo." ("Tesis de filosofía de la historia", *Discursos interrumpidos I*, trad. J. Aguirre [Madrid: Taurus, 1973], p. 183.)

[84] Benjamin, *Gesammelte Schriften* I: 3, p. 1130.

Debe concederse que esta segunda versión del ensayo sobre Baudelaire era más "dialéctica" y "materialista" que la anterior —en realidad era más "marxista", en sentido de la línea del modelo epistemológico proporcionado por la famosa interpretación de Marx acerca de la mercancía en las páginas iniciales del *Capital*.[85] Por supuesto, lo que Benjamin había omitido, era el gesto político de solidaridad con el proletariado y las repercusiones teóricas de dicho gesto. En qué medida esta omisión del principio brechtiano estuvo motivada por un deseo de aplacar a Adorno y al Instituto es una cuestión a que los documentos disponibles no pueden responder. Sin embargo, más que la "molesta insistencia" en las cuestiones teóricas, incriminaba más a Adorno la excesiva importancia que otorgaba a estas cuestiones en vista de la constelación de condiciones históricas objetivas que se cernía sobre Benjamin y amenazaba su propia existencia. Benjamin terminó la segunda versión del ensayo a fines de julio. En agosto se firmó el Pacto de no agresión nazi-soviético. Este acontecimiento impactó a Benjamin, quien había puesto sus esperanzas en el apoyo soviético a los obreros alemanes en caso de guerra.[86] El mes siguiente comenzó la guerra, con el *Blitzkrieg* de Hitler contra Polonia, y Benjamin, quien todavía no era ciudadano francés, fue confinado en un campo de trabajo en Nièvre. Fue allí donde recibió el telegrama de Nueva York con la respuesta entusiasta a su ensayo sobre Baudelaire.[87] Con la intervención de Adrienne Monnier, amiga de Paul Valéry, Benjamin fue liberado en noviembre. A fin de año, estaba de vuelta en París, enfrentando la sombría perspectiva de una guerra europea. El Instituto lo urgía a viajar inmediatamente a los Estados Unidos, pero las visas de visitante eran difíciles de obtener, y el trabajo de Benjamin todavía lo ataba a París.[88] Durante este período escribió las *Geschichtsphilosophische Thesen,* dieciocho tesis sobre el concepto de historia que marcaban un retroceso en su compromiso político y un retorno al lenguaje de la teología como el único refugio restante para su ideal de la revolución. Envió una copia

[85] Ésta ha sido la conclusión de los comentaristas más calificados. Véase particularmente el postfacio editorial de Rolf Tiedemann en Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, Zwei Fragmente* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1969), pp. 167-191; también la reseña de Benjamin por Jürgen Habermas en *Die Zeit,* 12 de septiembre de 1969, p. 14.

[86] Scholem, *Walter Benjamin: Die Geschichte einer Freundschaft,* pp. 274-275.

[87] Carta de Benjamin a Adorno, 7 de mayo de 1940; Benjamin, *Briefe,* vol. 2, p. 848.

[88] Carta de Benjamin a Horkheimer, 15 de diciembre de 1939; *ibid.,* p. 839.

de las tesis a Scholem, pero no al Instituto, temiendo (equivocadamente, al menos en el caso de Adorno y de Horkheimer)[89] que sus miembros serían críticos al respecto.[90] Cuando las tropas alemanas invadieron Francia y marcharon sobre París, Benjamin no tuvo otra opción que abandonar la ciudad. Dejó atrás, al cuidado de amigos, la mayor parte de su trabajo sobre el *Passagenarbeit*. Aún le faltaban los papeles de viaje, adecuados, y le escribió a Adorno desde Lourdes el 2 de agosto:

> La incertidumbre total acerca de lo que traerán los próximos días, las *próximas horas*, ha *dominado mi existencia por varias semanas*. Estoy condenado a leer cada periódico (aquí aparecen en una sola página) como una orden en contra mía y a escuchar en cada informe radial la voz de las malas noticias.[91]

En septiembre, en compañía de un pequeño grupo, llegó a la frontera española, munido de lo que creía eran los papeles adecuados, pero a último momento se les dijo que no podrían continuar. Esa noche, el 25 de septiembre de 1940, en un hotel de Port Bou, Benjamin ingirió una dosis letal de morfina. Al día siguiente, la guardia fronteriza, quizá impresionada por el suicidio, permitió que el resto del grupo cruzara la frontera.

La decisión de Benjamin de llevar a cabo el acto de autodestrucción, que había considerado por primera vez nueve años antes, no fue una respuesta súbita a una situación inmediata.[92] Tampoco debe ser interpretada como una expresión puramente subjetiva, un acto individual de resignación. Era, en cambio, la única posibilidad de resistencia que subsistía. Un pasaje del primer ensayo sobre Baudelaire nos da la clave:

> Las oposiciones que la modernidad erige contra el espíritu productivo natural del hombre, son desproporcionadas en relación a su poder. Es comprensible que el hombre se canse y vuele hacia la muerte. La

[89] En realidad las tesis tuvieron un gran impacto en Adorno y Horkheimer como se evidenció en su estudio sobre la historia, *Dialektik der Aufklärung* (1947). (Véase cap. 3.)

[90] Así se lo comentó a Hannah Arendt en París ese invierno. El Instituto recibió dos versiones del manuscrito póstumamente, una de Arendt y otra de Martin Domke, y publicó esta úlitma en una edición especial de la revista del Instituto dedicada a la memoria de Benjamin, en 1942. (Scholem, *Walter Benjamin: Die Geschichte einer Freundschaft*, p. 275.)

[91] Carta de Benjamin a Adorno, 2 de agosto de 1940; Benjamin, *Briefe*, vol. 2, p. 861.

[92] Había mencionado intenciones de suicidio a Hannah Arendt en Marsella en camino a España. (Scholem, *Walter Benjamin: Die Geschichte einer Freundschaft*, p. 279.)

modernidad debe erigirse bajo el signo de aquel suicidio que pone su sello a una voluntad heroica, aquel que nada concede a un modo de pensar hostil. Es *la* conquista de la modernidad en el reino de la pasión... El suicidio podía muy bien ser para Baudelaire el único acto heroico que quedaba para las *multitudes maladives* de las ciudades en las épocas reaccionarias.[93]

[93] Benjamin, *Gesammelte Schriften* I: pp. 578-579.

11. EL DEBATE ADORNO-BENJAMIN

PARTE 3: RÉQUIEM

EL AISLAMIENTO DEL INMIGRANTE

El suicidio de Benjamin causó un gran impacto en Adorno, y la noticia fue recibida en un momento crítico. Las penas relacionadas con los acontecimientos históricos habían comenzado a afectarlo el año anterior cuando su madre de 73 años y su padre enfermo fueron arrestados y detenidos en Frankfurt por los nazis. Su padre "recibió una herida durante el pogrom en su ojo enfermo; sus oficinas fueron destruidas, y poco después perdió sus derechos sobre la totalidad de sus bienes".[1]

Sin embargo, todavía en febrero de 1939, Adorno tenía dudas respecto del estallido de la guerra, creyendo, con una sorprendente ortodoxia marxista, que Inglaterra, cuyas "clases dominantes ... no pueden permitirse arriesgar nada", continuaría capitulando ante Hitler, en tanto los planes alemanes en última instancia coincidían con los intereses del imperialismo británico.[2] Pero aunque no estaba preparado para el estallido de la guerra, su orientación intelectual no fue impactada por ello, y mucho menos por la firma del Pacto de no agresión nazi-soviético. A diferencia de Benjamin, desde las purgas, Adorno había dejado de considerar a la URSS como modelo de transformación social. Pero cuando los acontecimientos históricos se manifestaron en una constelación individual, personal, resultante en la pérdida de su amigo, Adorno se sintió profundamente afectado.

Dos veces antes había sentido intensamente la pérdida provocada por la muerte. Su tía Agathe, que había vivido con él y le había enseñado música de niño, murió en 1935. Adorno le escribió a Krenek en aquel momento:

[1] Carta de Adorno a Benjamin, 1º de febrero de 1939 (Frankfurt am Main, legado de Adorno). A través de amigos en América, Adorno logró obtener pasaportes para Cuba para sus padres; después de un año emigraron y se establecieron en Florida. (*Ibid.*, y carta de Adorno a Benjamin, 29 de febrero de 1940; Frankfurt am Main, legado de Adorno.)

[2] Carta de Adorno a Benjamin, 1º de febrero de 1939 (Frankfurt am Main, legado de Adorno).

Estoy completamente golpeado por ello, y muy lentamente llego siquiera a imaginar que de algún modo puedo continuar viviendo. Suena insanamente exagerado, pero puedes creerme que no hay en ello ni una pizca de exageración o de sentimentalismo.[3]

El segundo golpe fue la muerte de Alban Berg ese mismo año.[4] Como era de prever, Adorno la consideró no sólo como una tragedia personal, sino como un juicio crítico a la sociedad:

...un pensamiento me aguijonea de modo intolerable: las relaciones materiales son responsables de la muerte de Berg. Sólo hace falta pensarlo concretamente: si no hubiese querido ahorrar el gasto de un médico, seguramente hubiera consultado uno, aunque con angustia. El hecho de no haberlo intentado y que tuviese que pensar en el dinero provocó su muerte. Considerar que la existencia de gente con el poder productivo de Berg depende de tales cosas es suficiente [para conducirlo a uno] a las consecuencias más radicales en relación al *status quo*.[5]

Cuánto más debe haber visto Adorno en el suicidio de Benjamin una expresión de las condiciones objetivas.[6] Once años mayor, el vulnerable y retractable Benjamin no era una figura paterna en el sentido personal para Adorno, pero era una autoridad intelectual de primer orden. Seguramente, en un nivel, sus debates teóricos durante la década de 1930 expresaban el intento de Adorno por establecerse en un pie de igualdad con este hombre, de quien había sido discípulo en 1929. Ahora, a los 37 años, tenía precisamente la edad de Benjamin en aquel entonces.

La intensidad con la que Adorno sintió esta pérdida de un individuo no podía equipararse con la crudeza del número de víctimas. La guerra, los horrores cometidos contra los judíos[7] en Ale-

[3] Carta de Adorno a Krenek, 29 de julio de 1935; *Theodor W. Adorno und Ernst Krenek: Briefwechsel*, ed. Wolfgang Rogge (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974), p. 91. (La nota del editor, según la cual Adorno se refiere a la muerte de su madre, está equivocada.)

[4] Adorno contribuyó al libro *Alban Berg* de Willi Reich (Viena: Herbert Reichner Verlag, 1937), comentándole a Krenek (quien también contribuyó) el 7 de febrero de 1936: "A través de este trabajo estoy sobreponiéndome lentamente a la muerte de Berk." (*Adorno und Krenek: Briefwechsel*, p. 112.)

[5] *Ibid.*, pp. 112-113.

[6] No existe documentación disponible acerca de la respuesta personal inicial de Adorno. Su primer juicio publicado, un artículo en el semanario judío norteamericano *Aufbau* (18 de octubre de 1940) simplemente decía: "Arrebató una vida que, desde que había comenzado a pensar, el mundo intentó negarle." (Theodor W. Adorno, *Über Walter Benjamin* [Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970], p. 10.)

[7] "Mientras aún estábamos en Nueva York [antes de 1940], impresionado

mania, la soledad de la emigración, combinados con la disipación del potencial revolucionario, todo ello se expresaba en el gesto suicida de Benjamin. Como consumación literal de la "liquidación del individuo", constituía una alegoría trágica de las contradicciones inherentes en el presente histórico. Como acto de responsabilidad intelectual en reconocimiento de la impotencia intelectual, Adorno podría haber reconocido la contradicción como propia. En los Estados Unidos la apariencia de democracia era una protección frente a la extinción física. Los inmigrantes intelectuales judíos no eran privados de su derecho a trabajar. Sin embargo, precisamente por esto, "el peso del conformismo, al que la población nativa también se somete, era particularmente difícil".[8] En América la "adaptación" era todavía "una palabra mágica", recordaba Adorno,[9] cimentando lo que era de hecho una nación de inmigrantes. Adorno era tan reacio a someterse a este conformismo como lo había sido respecto de toda norma colectiva. El castigo, si bien no era el daño físico, era el aislamiento intelectual y la sensación de impotencia que el aislamiento imponía —trabajar sin efectividad y escribir sin una audiencia. Como escribiera en un ensayo dedicado a Benjamin:

> El individualista y la persona que se adapta a la organización están ambos en peligro de sucumbir ante el *status quo*; el primero por su impotencia que, decepcionada, se erige en su propio tribunal pero en realidad hace justicia a los poderes enemigos, el segundo a través de los poderes a los que pertenece, que llevan en sí la misma injusticia que se supone están enfrentando en las filas de los opresores. Ambos deben vivir en un mundo de injusticia universal.[10]

Adorno había aceptado venir a los Estados Unidos como director musical del Proyecto de Investigación de Radio Princeton en res-

por las cosas horribles que sucedían en Europa, comenzó sus investigaciones acerca del problema del antisemitismo." (Theodor W. Adorno, "Scientific Experiences of a European Scholar in America", trad. Donald Fleming en *The Intellectual Migration: Europe and America, 1930-1960,* ed. D. Fleming y B. Bailyn [Cambridge, Mass., Belknap-Harvard University Press, 1969], p. 335.)

[8] Theodor W. Adorno, "Der wunderliche Realist: Über Siegfried Kracauer" (1964), *Noten zur Literatur,* vol. 3 (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1965), p. 103.

[9] Adorno, "Scientific Experiences of a European Scholar in America", *The Intellectual Migration,* p. 339.

[10] Theodor W. Adorno, "George und Hofmannsthal: Zum Briefwechsel, 1891-1906" (1942), *Zur Dialektik des Engagements: Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts II* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973), p. 69.

puesta a un telegrama de Horkheimer, sin saber siquiera qué cosa era un "proyecto de radio": "Simplemente pensé que mi amigo no habría hecho la propuesta a menos de estar persuadido de que yo, un filósofo por vocación, podría manejar el trabajo."[11] En realidad estaba absolutamente falto de preparación. Paul Lazarsfeld, el sociólogo vienés que se desempeñaba como director general del proyecto, registró su primera impresión de Adorno: "Es exactamente lo que uno podría imaginar como un profesor alemán muy distraído, y se comporta de tal modo como extranjero que yo me siento como un miembro de la Sociedad Mayflower."[12]

Adorno se trasladaba parte de su tiempo, desde su departamento en Greenwich Village a las oficinas del Proyecto en Newark, donde ocupaban, como recordaría más tarde, "con espíritu un tanto pionero una cervecería vacía":[13]

Cuando viajaba a través del túnel bajo el Hudson me sentía un poco como si estuviera en el Teatro Natural de Oklahoma de Kafka... Mi primera impresión acerca de las investigaciones ya avanzadas no se caracterizó precisamente por una gran comprensión. A sugerencia de Lazarsfeld, fui de cuarto en cuarto y hablé con los colegas, escuché palabras tales como "Estudios sobre aceptación y rechazo", "éxito o fracaso de un programa", de las cuales pude sacar muy poco. Pero entendí esto: que se referían a la recolección de datos, los cuales, se suponía, beneficiarían al departamento de planificación en el campo de los medios de comunicación, tanto en la propia industria como en organismos de asesoría cultural y organizaciones semejantes.[14]

En síntesis, se le pedía a Adorno que subordinara su actividad

[11] Adorno, "Scientific Experiences of a European Scholar in America", *The Intellectual Migration*, p. 340.

[12] Citado en Martin Jay, *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-1950* (Boston: Little, Brown, 1973), p. 189. Fue Lazarsfeld quien se había ofrecido a contratar a Adorno: "Yo era consciente de... los rasgos controvertidos de la obra de Adorno, pero estaba intrigado por sus escritos acerca del papel 'contradictorio' de la música en nuestra sociedad [esto es, "Zur gesellschaftlichen Lage der Musik" (1932)]. Consideraba como un desafío el tratar de inducir a Adorno a intentar ligar sus ideas con la investigación empírica. Además yo sentía gratitud por el grupo de Frankfurt liderado por Max Horkheimer, del cual él era miembro; ellos habían ayudado a sostener al Centro Newark, y yo sabía que querían a Adorno en este país." (Paul Lazarsfeld, "An Episode in the History of Social Research: A Memoir", *The Intellectual Migration*, pp. 322-323.)

[13] Adorno, "Scientific Experiences of a European Scholar in America", *ibid.*, p. 342.

[14] *Ibid.*

intelectual a los intereses de la industria de los medios de comunicación, compuesta entonces, como ahora, por los monopolios capitalistas. Ésta no parecía una alternativa mucho más atrayente que la subordinación a la línea del partido. El proyecto era financiado por la Rockefeller Foundation, y el contrato requería expresamente que la investigación fuese conducida "dentro de los límites del sistema radial comercial" entonces existente: "Estaba implícito, por lo tanto, que el propio sistema, sus consecuencias culturales y sociológicas y sus supuestos económicos y sociales, no serían analizados."[15] Adorno admitió: "No puedo afirmar que yo haya obedecido estrictamente el contrato."[16] El resultado fue que, en aquellos casos en que sus escritos para el proyecto eran comprendidos, se los rechazaban. Lazarsfeld escribía memos a sus asociados para explicarles "la brillantez e importancia de las ideas de Adorno"; hizo que el propio Adorno escribiera un memorándum explicativo,[17] pero el producto resultante, como temía Lazarsfeld, oscurecía más que aclaraba, de modo que "la distribución de este texto sólo habría dificultado más la situación, ya que en inglés sus escritos tenían la misma atracción atormentadora y la misma elusividad que en alemán".[18] Según Lazarsfeld, los financiadores del proyecto "sentían probablemente que mis esfuerzos para aplicar el tipo de investigación crítica de Adorno en el campo de las comunicaciones, eran un fracaso".[19] Como resultado, "la renovación del subsidio Rockefeller en el otoño de 1939 no preveía presupuesto alguno para la continuación del proyecto sobre música".[20] Adorno perdió su empleo y ese invierno fue a reunirse en Los Ángeles con Horkheimer quien se había trasladado allí por razones de salud.[21] A pesar de sus partidas, el Instituto para la Investigación Social mantuvo sus cuarteles en Nueva York, con Leo Lowenthal y Friedrich Pollock

[15] *Ibid.*, p. 343.

[16] *Ibid.*

[17] Lazarsfeld, "An Episode in the History of Social Research: A Memoir", *ibid.*, p. 323. El memorándum, fechado en junio de 1938, se titulaba "La música en la radio".

[18] *Ibid.* Al mismo tiempo Lazarsfeld criticaba duramente a Adorno: "Usted se enorgullece al atacar a otra gente porque son neuróticos y fetichistas, pero no se le ocurre en qué medida es usted también vulnerable a esos ataques... ¿No piensa que es un perfecto fetichismo su manera de utilizar palabras latinas a lo largo de todo el texto?... Le imploré reiteradamente que utilizara un lenguaje más responsable y usted evidentemente fue psicológicamente incapaz de seguir mi consejo." (Citado en Jay, *The Dialectical imagination*, p. 223.)

[19] *Ibid.*, p 324.

[20] *Ibid.*

[21] *Ibid.*, p. 172.

como directores en ejercicio.[22] Preocupaciones políticas y financieras habían comenzado a disipar la productividad del Instituto. La publicación del *Zeitschrift für Sozialforschung*, la revista que había sostenido desde 1932 la labor teórica de los miembros del Instituto, era discontinua después de un intento inicial de producirla en los Estados Unidos (con el título en inglés de *Studies in Philosophy and Social Science*), que había demostrado ser demasiado oneroso.[23]

El Instituto tenía entonces una "rama" en Los Ángeles, aunque ésta estaba compuesta realmente sólo por Adorno y Horkheimer, quienes recibían sin embargo visitantes de Nueva York, por ejemplo Friedrich Pollock y Marcuse en el verano de 1942 (Pollock finalmente se trasladó a la costa oeste después de la guerra). Los dos amigos se unieron a la comunidad de escritores y artistas alemanes exilados (que incluía a Heinrich y Thomas Mann y a Alfred Döblin), quienes habían ido allí a causa de las oportunidades de trabajo que proporcionaba la industria fílmica de Hollywood.[24] Si bien la afiliación del Instituto con la Universidad de Columbia había recreado la atmósfera académica de Frankfurt, el grupo de Los Ángeles le recordaba a Adorno los primeros círculos de Viena y Berlín. En algunos casos los miembros eran los mismos. Irónicamente, Adorno se encontró nuevamente en compañía de Bertolt Brecht. ¿Acaso cada uno hacía al otro responsable de la muerte de Benjamin? Las fuentes disponibles no nos dicen nada al respecto, pero sí indican que la tensión entre ambos no se había disipado. Brecht inventó la palabra "Tui", abreviación de "telect-ual-in", para referirse a los intelectuales marginales (o invertidos), y desde comienzos de la década de 1930 tenía planes para una novela sobre el tema.[25] Según Hanns Eisler, los Tuis eran aquellos "que querían fijar los problemas sociales y económicos, relacionándose con ellos de un modo 'puramente mental' a través de todo tipo de remedios, en lugar de luchar contra la raíz del mal,—la cuestión de las relaciones de propiedad. . .".[26] Como recordaremos, Eisler era el alumno de Schönberg[27] y el colaborador musical de Brecht, cuyos "coros

[22] *Ibid.*

[23] *Ibid.*, pp. 167-168.

[24] *Ibid.*, p. 194.

[25] Publicado póstumamente como fragmento: Bertolt Brecht, *Der Tui-Roman: Fragment* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973).

[26] Hans Bunge, *Fragen Sie mehr über Brecht: Hanns Eisler im Gespräch* (Munich: Rogner & Bernhard, 1970), p. 13.

[27] Schönberg también estaba en la costa del oeste, pero según Thomas Mann, Adorno "no tenía contacto personal con él", aunque Eisler era un huésped frecuente en la casa de Schönberg. (Thomas Mann, *The Story of a Novel: The Genesis of Doctor Faustus*, trad. Richard y Clara Winston [Nueva York, Alfred A. Knopf, 1961], p. 103.)

proletarios" Adorno había criticado frontalmente en su artículo de 1932 "Zur gesellschaftlichen Lage der Musik".[28] Ahora, con Brecht en California, Eisler sugirió, después de un almuerzo con Horkheimer, que la novela sobre los Tui se basara en la historia del Instituto de Frankfurt:

> Un anciano rico [Félix Weil] muere, atribulado por el sufrimiento del mundo. Deja en su testamento una gran suma de dinero para la fundación de un instituto que investigue la causa de la miseria —que por supuesto es él mismo. . .[29]

Así, Brecht lo registró en su diario en mayo de 1942, agregando algunos meses más tarde: "Adorno está aquí. Este Instituto de Frankfurt es una mina de oro para la novela Tui."[30] Sin embargo, el hecho de estar juntos de manera relativamente frecuente, era una silenciosa admisión de que a pesar de sus diferencias teóricas, como radicales compartían una sensación de impotencia intelectual, y como inmigrantes necesitados de trabajo, todos hacían sus compromisos. El propio Eisler recibía un subsidio de la Rockefeller Foundation para un "proyecto de película musical", que incluía un estudio sobre "Catorce maneras de describir la lluvia" que evocaba alguna corrección humorística de Brecht.[31] Como parte del proyecto, Adorno y Eisler colaboraron en un libro, *Komposition für den Film*,[32] que cautelosamente tocaba las cuestiones que los separaban, combinando elementos teóricos de Schönberg, Brecht, Benjamin y Horkheimer, y proporcionaba sugerencias prácticas para la utilización de la música en relación a la ampliación del impacto crítico del film.[33] La menor rigidez de Adorno en relación

[28] Véase cap. 2.

[29] Citado en Irving Fletscher, "Bertolt Brecht and America", *Salmagundi* 10/11, *The Legacy of the German Refugee Intellectuals* (otoño 1969-invierno 1970): 271.

[30] Citado en *ibid.*

[31] Bunge, *Fragen Sie mehr über Brecht: Hanns Eisler im Gespräch*, pp. 13-15.

[32] Completado en septiembre de 1944, el libro fue publicado por Oxford University Press en 1947 únicamente bajo el nombre de Eisler, porque el hermano de Eisler, Gerhard, había sido atacado por sus actividades políticas radicales en los Estados Unidos, y Adorno no quería verse complicado en el asunto, dada su reciente admisión en el país. En 1949, en Alemania Oriental (donde Eisler fue después de la guerra) se publicó una versión alemana modificada, que contenía cambios de carácter político que no habían sido autorizados por Adorno. Adorno autorizó una segunda traducción sin modificaciones que fue publicada en Alemania Occidental en 1969. (Véase la nota de Adorno en Theodor W. Adorno y Hanns Eisler, *Komposition für den Film* [Munich: Rogner & Bernhard, 1969], pp. 213-215.)

[33] Un capítulo sobre estética, evidentemente escrito por Adorno, afirmaba

a las esferas intelectuales debe ser interpretada como tolerancia y no como oportunismo, como protesta contra el fanatismo de la época. Estaba basada en el reconocimiento de que nadie puede sobrevivir ileso a las contradicciones sociales. Como escribiera durante este período: "En una vida falsa no existe modo de vida verdadero."[34]

LAS TESIS DE BENJAMIN SOBRE LA HISTORIA

En junio de 1941, Adorno y Horkheimer recibieron por primera vez una copia de las *Geschichtsphilosophische Thesen* ("Tesis sobre la filosofía de la historia") de Benjamin. A partir de la correspondencia previa, Adorno era consciente de que éste era el último borrador completado por Benjamin antes de su muerte, documento de importancia teórica central, ya que intentaba ser la introducción metodológica al *Passagenarbeit.*[35] Adorno, quien en 1929 había sido literalmente convertido por la introducción metodológica al *Trauerspiel,* seguramente puso su máxima atención en este notable y críptico texto, compuesto de 18 tesis breves. Ya lo hemos discutido en el capítulo 3, en relación al concepto de historia de Adorno que afirmaba que la historia no tenía significado en sí misma, sino sólo en referencia al presente, y por lo tanto sólo como concepto crítico que desmitificaba al presente. Aunque los políticamente comprometidos escritos de Benjamin durante la década de 1930 implicaban una afirmación del significado del desarrollo histórico, en tanto afirmaban el desarrollo objetivo de la tecnología, en estas tesis volvía a su interpretación anterior,[36] que Adorno jamás abandonó.

como principio básico que la música, en lugar de adaptarse a la imagen visual del film, debía aparecer en contradicción dialéctica con ella. Significativamente, Adorno afirmaba el principio del montaje, sosteniendo: "Un montaje hecho correctamente es también, por definición, interpretación", aunque antes había criticado la utilización benjaminiana del montaje, precisamente porque excluía a la interpretación. (*Ibid.,* p. 107 n.)

[34] Theodor W. Adorno, *Minima moralia* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1969), p. 42.

[35] Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften,* 6 vols., ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, vol. I: 3: *Abhandlungen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974), p. 1223. Es necesario recordar esto para no malinterpretar las tesis. Su mensaje es que la historia ha permanecido siempre idéntica en su opresión, barbarie, y sufrimiento; sin embargo introducen un estudio que trata de capturar lo absolutamente nuevo en la experiencia humana que emerge con la urbanización industrial. Así, ambos polos, lo arcaico y lo moderno, proporcionarían las claves interpretativas al París del siglo XIX.

[36] Por supuesto, en el segundo ensayo sobre Baudelaire, terminado en el

Sin embargo, la naturaleza del presente histórico se había transformado. A comienzos de la década de 1930, la revolución parecía ser todavía posible, y el mayor obstáculo para un conocimiento correcto parecía ser la reificación de la realidad que otorgaba al presente la apariencia de existencia eterna, como "segunda naturaleza". Pero ahora, precisamente cuando un sentido de destino histórico había sido el cebo para las catástrofes del fascismo y la guerra, debía desarticularse, sostenía Benjamin en sus tesis, el propio mito de la historia como cambio progresista: "Nada ha corrompido tanto a los obreros alemanes como la opinión de que están nadando con la corriente."[37] La imagen de la clase obrera como la "redentora de las generaciones futuras" había

> ...cortado los nervios de su fuerza mejor. La clase desaprendió en esta escuela tanto el odio como la voluntad de sacrificio. Puesto que ambos se alimentan de la imagen de los antecesores esclavizados y no del ideal de los descendientes liberados.[38]

Ya fuese que las tesis de Benjamin fuesen originales o que simplemente apoyaran una disposición previa, nada de lo que Adorno o Horkheimer escribieron después de 1941 violó esta última acusación de Benjamin, el mandato de negar la idea de historia como progreso. Esto suponía una transformación total de la imagen de la revolución social. Su meta, escribió Horkheimer, "ya no es la aceleración del progreso, sino el surgimiento del progreso".[39]

verano de 1939, ya estaba implícita una reversión de la posición de Benjamin. Pero Tiedemann ha sostenido que el punto de viraje decisivo fue la desilusión de Benjamin con la URSS a partir del pacto de no agresión nazi-soviético, que se firmó unas semanas más tarde. (Rolf Tiedemann, "Historischer Materialismus oder politischer Messianismus?" *Materialien zu Benjamins Thesen "Über den Begriff der Geschichte": Beiträge und Interpretationen*, [Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1975], p. 102.) El hecho es que después del pacto la tendencia teórica correcta y la tendencia política correcta una vez más convergieron.

[37] Benjamin, "Über den Begriff der Geschichte" (1940), *Gesammelte Schriften* I: 2, p. 698 [trad. esp., p. 184]. Estas tesis fueron publicadas bajo este título en 1940, pero se las conoce como *Geschichtsphilosphische Thesen,* publicadas como tales en *Illuminationen* (1955) ["Tesis de filosofía de la historia" en Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I,* trad. J. Aguirre (Madrid: Taurus, 1973), pp. 175-191.]

[38] Benjamin, "Tesis de filosofía de la historia" (1940), *Discursos interrumpidos I,* p. 186.

[39] Max Horkheimer, "Autoritärer Staat" (1942), *Gesellschaft im Übergang: Aufsätze, Reden und Vorträge 1942-1970,* ed. Werner Brede (Frankfurt am Main: Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag, 1972), p. 25. Benjamin escribió en las tesis que la ruptura revolucionaria hacía explotar el *continuum* de la historia en lugar de acelerarlo, y apuntaba que esto era intuitivamente conocido por los obreros de París en la revolución de julio

En las tesis sobre la historia, el polo teológico del pensamiento de Benjamin era claramente evidente, no tanto al lado del polo materialista, sino *dentro* de él. La primera tesis presentaba la imagen de esta relación, "un muñeco trajeado a la turca, en la boca una pipa de narguile", jugando ajedrez en una mesa enorme, mientras "un enano jorobado que era un maestro en el juego del ajedrez... guiaba mediante hilos la mano del muñeco".[40] La imagen (que aludía también a la "iluminación profana" de las drogas) sugería un "equivalente filosófico":

> siempre tendrá que ganar el muñeco que llamamos "materialismo histórico". Podrá habérselas sin más con cualquiera si toma a su servicio a la teología que, como es sabido, es hoy pequeña y fea y no debe dejarse ver en modo alguno.[41]

En la continuación, Benjamin describía cómo un "materialista histórico" debería enfocar el material de la historia, pero el lenguaje y la imaginería eran explícita y consistentemente teológicos: la salvación de la experiencia humana del olvido histórico se comparaba con la redención religiosa; la revolución era descrita como el advenimiento del Mesías. Debemos recordar que Adorno había criticado el primer ensayo sobre Baudelaire porque sentía que en él los polos teológico y materialista se confundían en un colapso único. En aquel caso, pensaba Adorno, Benjamin incorporaba los elementos más deficientes de ambos polos, es decir los menos críticos. En su ansiedad por desarrollar un método verdaderamente marxista, no idealista, Benjamin había simplemente pegoteado partes del material del París del siglo XIX, incorporándolas al texto con un mínimo de comentario interpretativo, como si por su mera recitación, en lo que Adorno describía como un tipo de "conjuro" religioso (*Beschwörung*), pudieran revelar su verdadero contenido. Adorno sostenía que como resultado el estudio se ubicaba en "el cruce del positivismo y la magia".[42] Ahora, en esta nueva introducción metodológica Benjamin acentuaba precisamente el momento opuesto, en el que la verdad emergía sólo erigiendo una distancia crítica entre el material y el intérprete, y ello suponía erigirse en el límite presente de la historia, en la línea divisoria entre

que espontáneamente en varias partes de la ciudad disparaban a los relojes de las torres. (Benjamin, "Tesis de filosofía de la historia" [1940], *Discursos interrumpidos I*, pp. 188-189.)

[40] *Ibid.*, p. 177.

[41] *Ibid.*

[42] Véase cap. 10.

el "ahora" (*Jetztzeit*)[43] y la posibilidad de un futuro radicalmente diferente. Desde esta perspectiva la historia no podía ser afirmada ni racionalizada. Como expresión de este momento crítico, negador tanto de la teología como del marxismo, Benjamin interpretaba en su novena tesis una pintura de Paul Klee:[44]

Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y éste deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irreteniblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso.[45]

Es cierto que Adorno tendía a ver en el arte, más que en la teología, el refugio para el impulso utópico que no podía encontrar su lugar en la realidad actual.[46] Pero jamás se opuso al polo teológico del pensamiento de Benjamin en tanto éste permaneciera "negativo". En completo acuerdo con las tesis de Benjamin escribió en 1947:

La única filosofía que puede ser practicada responsablemente frente a la desesperación es el intento de contemplar todas las cosas como ellas se presentarían desde el punto de vista de la redención.[47]

Sin embargo, si la aceptación de Adorno del impulso teológico no era nueva, hubo una intensificación de ella en sus escritos posteriores a la muerte de Benjamin. Era más un cambio en el tono que en el concepto, una nueva solemnidad que otorgaba a su trabajo el carácter de un réquiem filosófico. Era como si el destino de los judíos hubiese colocado un tabú en su lenguaje anterior de "liquidación" del idealismo, como si los bombardeos cotidianos y la catástrofe final de Hiroshima le hubiesen hecho imposible el hablar

[43] *Ibid.*, p. 185.

[44] Véase Gershom Scholem, "Walter Benjamin und sein Engel", *Zur Aktualität Walter Benjamins: Aus Anlass des 80. Geburtstags von Walter Benjamin*, ed. Unseld (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972).

[45] Benjamin, "Tesis de filosofía de la historia", *Discursos interrumpidos I*, p. 183.

[46] Véase cap. 9.

[47] Theodor W. Adorno, *Minima moralia: Reflections from Damaged Life*, trad. E. F. N. Jephcott (Londres: NLB 1974), p. 247.

de "hacer explotar" las formas reificadas. Había, si se quiere, un nuevo pacifismo en los ataques críticos de Adorno. Tomó más en serio aquello que siempre había sostenido como el "doble carácter" del fenómeno, sosteniendo no sólo que había un núcleo de verdad dentro del caparazón de la ideología, sino que incluso el caparazón podía ser redimido a través de los esfuerzos de interpretación. Era como si toda existencia profana asumiera una intensa santidad, en el momento en que su inefable fragilidad se iluminaba con el resplandor de una guerra que la consumía insensatamente.

En su primer juicio publicado acerca del legado de Benjamin, Adorno afirmó que su filosofía sobreviviría porque era verdadera: "Se desplegará en el tiempo porque incluso sus preocupaciones más privadas son las preocupaciones de todos."[48] Sin embargo, las tesis sobre historia que recibió ese invierno le hicieron recordar la transitoriedad de los fenómenos.[49] En ellas Benjamin criticaba la afirmación de Gottfried Keller: "la verdad no se nos escapará", afirmando en cambio que cada imagen del pasado "amenaza desaparecer con cada presente que no se reconozca mentado en ella".[50] Ahora el propio Benjamin era una parte de ese pasado, y Adorno heredaba la misión de su redención. Esto quería decir en primer lugar, rescatar del olvido histórico al trabajo de su amigo, cosa que, como editor de sus escritos (1955) y cartas (1966), Adorno pudo lograr.[51]

Pero en el espíritu de su proyecto en común, los propios textos no podían transformarse en un dogma reverenciado y reificado. Junto a la redención exotérica de los textos se imponía la redención esotérica. Más intensamente que nunca, Adorno internalizó la filosofía de Benjamin en un acto de *Aufhebung*, en los tres sentidos (preservar, negar y superar) del término hegeliano. Preservó el trabajo de su amigo en el suyo propio de modo que nada de lo escrito estuvo libre del lenguaje personal de Benjamin y de su método epistemológico único. Pero también significaba que a través de este método redimía aquellos problemas del trabajo de Benjamin que había criticado en su correspondencia. Comenzando con su

[48] Adorno, "Zum Benjamin Gedächtnis", *Über Walter Benjamin*, p. 10.

[49] Él mismo había enfatizado esta transitoriedad en su discurso de 1932 "Die Idee der Naturgeschichte" (discutido en el cap. 2).

[50] Benjamin, "Tesis de filosofía de la historia", *Discursos interrumpidos I*, p. 180.

[51] Walter Benjamin, *Schriften*, 2 vols., ed. Theodor W. Adorno y Gretel Adorno (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1955); *idem.*, *Briefe*, 2 vols., ed. Gershom Scholem y Theodor W. Adorno (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1966.)

artículo de 1938 acerca del carácter fetichista de la música,[52] aquello que Adorno había considerado errores teóricos de Benjamin comenzó a ser interpretado como reflejo de aquello que no funcionaba en la realidad. Como en el caso de Husserl o Kierkegaard precisamente dentro de los fracasos, de las rupturas (*Brüche*) de la filosofía de Benjamin, Adorno descifraba una verdad social *inintencional.* El tema constante de la crítica de Adorno había sido el hecho de que Benjamin tendiera a eliminar el papel de sujeto activo, críticamente reflexivo en el proceso cognoscitivo. Ello era manifiesto en la afirmación de Benjamin de la conciencia empíricamente existente así como en los métodos surrealistas que tomó prestados, con su acento en la pasividad del sujeto. Esto estaba detrás de la advertencia de Adorno de que la cita de los hechos sin comentario atrapaba a Benjamin en la encrucijada de la magia y el positivismo. Adorno interpretaba esta "extinción del ego" (*Erlöschung des Ichs*) dentro del método como un reflejo de la incapacidad del hombre moderno para experimentar, que a su vez era la causa de su impotencia política (*Ohnmacht*). Los trabajos siguientes de Adorno en el campo de la psicología social fueron una demostración de este problema tal como se manifestaba en el conformismo pasivo del individuo, en su consumo de la cultura de masas,[53] y su reverencia simultánea por los "hechos" positivistas por una parte[54] y por la magia de los demagogos[55] y los horóscopos[56] por la otra. El problema, expresado en términos filosóficos, quería decir que el sujeto era incapaz de una distancia suficiente del objeto, para tener la experiencia dialéctica, es decir reconocerlo críticamente como un otro no idéntico, y la propia identidad llegaba a ser sinó-

[52] Véase cap. 10. Este ensayo a su vez influyó sobre el segundo ensayo sobre Baudelaire (*supra*, pp. 216), en cierto sentido un acto de autocrítica.

[53] Theodor W. Adorno, "A Social Critique of Radio Music", *Kenyon Review*, 7, 2 (1945): 208-217; "Fernsehen als Ideologie" y "Prolog zum Fernsehen" (1953) en *idem., Eingriffe: Neun kritische Modelle* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1968).

[54] Theodor W. Adorno, "Einleitung zur *Positivismusstreit in der deutschen Soziologie*" (1969), *Gesammelte Schriften*, vol. 8: *Soziologische Schriften I*, ed. Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972).

[55] Theodor W. Adorno, "The Psychological Technique of Martin Luther Thomas Radio Addresses" (1943), y "Studies in the Authoritarian Personality" (1944-1949), *Gesammelte Schiriften*, vol. 9: 1: *Soziologische Schriften II: Erste Hälfte*, ed. Susan Buck-Morss y Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1975).

[56] Theodor W. Adorno, "Superstición de segunda mano", en Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *Sociología*, trad. V. Sánchez (Madrid: Taurus, 1979), pp. 149-173.

nimo de la impotencia del sujeto y de su dominación por el sistema social.[57]

Como primer paso en esta redención exotérica del trabajo de Benjamin, Adorno y Horkheimer publicaron las tesis sobre la filosofía de la historia de Benjamin en 1942, en una "edición especial" mimeografiada de la por entonces difunta *Zeitschrift für Sozialforschung* con el título de "Über den Begriff der Geschichte" ("Sobre el concepto de historia"). El volumen también contenía dos ensayos de Horkheimer y dos de Adorno. Las contribuciones de Horkheimer eran artículos teóricos germinales, en el espíritu de las tesis de Benjamin sobre la historia. En realidad podría decirse que fundamentaban las tesis en una sustancia teórica, construyendo el análisis del capitalismo contemporáneo desarrollado por su amigo de toda la vida, Friedrich Pollock, quien por entonces actuaba como director del Instituto en Nueva York. Al mismo tiempo, la crítica benjaminiana al mito del progreso histórico, fundamentada en su efecto político adverso sobre la clase obrera, y su concepto radical de la libertad que iba mucho más allá de la racionalización de la economía, y por lo tanto implicaba una crítica de la URSS, otorgaba justificación política a la obra de Pollock, que por entonces daba origen a una discusión decisiva entre los miembros del Instituto.[58] La posición de Pollock afirmaba esencialmente que el capitalismo monopólico, en lugar de dirigirse hacia el colapso, había entrado en una nueva y relativamente estable etapa, a la que denominaba "capitalismo de estado".[59] Se distinguía no tanto por el modo de propiedad económica como por la estructura de la dominación autoritaria que caracterizaba sus instituciones —corporaciones monopólicas, partidos políticos de masas, y burocracias gubernamentales y sindicales. La URSS no representaba ningún "progreso" en el camino de superación de esta "estructura de dominio", en el que el motivo del beneficio había sido remplazado por el motivo del poder, en tanto que el fascismo, a pesar de su caos aparente, resultaba en la intensificación de esa estructura.[60] Uno de los ensayos de Horkheimer aparecido en la edición especial en homenaje a Benjamin, "Autoritärer Staat" ("El

[57] Theodor W. Adorno, "Vorrede" (1956), *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie, Gesammelte Schriften,* vol. 5, ed. Gretel Adorno y Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971).

[58] Véase Jay, *The Dialectical Imagination,* pp. 143-167.

[59] El miembro del Instituto Franz Neumann, que trabajaba en su conocido libro *Behemoth,* sobre la Alemania nazi (1944), rechazaba la tesis de Pollock, considerando que el término "capitalismo de estado" era contradictorio en sí (*ibid.,* pp. 162-163).

[60] *Ibid.,* pp. 152-153.

estado autoritario") sostenía que precisamente esta estructura de dominación era el origen de aquello que Benjamin llamaba la "barbarie" recurrente en la historia.[61]

Por supuesto había habido progreso en el control de la naturaleza: Benjamin escribió en sus tesis que los "progresos del dominio de la naturaleza" y los "retrocesos de la sociedad" formaban los polos dialécticos del desarrollo histórico.[62] No tenía, como tampoco Adorno y Horkheimer, la conciencia de muchos ecologistas radicales del presente, ya que al menos todavía consideraba en términos positivos al potencial de la tecnología. Horkheimer escribió:

> Problemas que hace una década fueron considerados como barreras técnicas u organizativas insuperables han sido rotos a los ojos de todos... Cuando las medias pueden fabricarse con aire, sólo golpeando algún elemento humano eterno, es decir interpretando erróneamente como invariantes a las esencias psicológicas, puede racionalizarse la eternidad de la dominación.[63]

Sin embargo, la estructura de la nueva tecnología, basada en la dominación de la naturaleza, sirvió sólo para reforzar las relaciones sociales de dominación, cuya eliminación era el único criterio de progreso humano real, y con esta luz la historia aparecía como siempre idéntica (*Immergleiche*) a pesar de los cambios en su base material. Adorno sostuvo (en un ensayo de 1956) que había sido

> ...el profundo presentimiento [de Marx] de que los elementos existenciales de la historia son la dominación y la dependencia, y que a pesar de todo progreso en la racionalidad y la tecnología nada realmente decisivo se ha modificado.[64]

La continuada existencia de esta condición no era inevitabe. Benjamin afirmaba en sus tesis sobre la historia: "Y como a cada generación que vivió antes que nosotros, nos ha sido dada una *flaca* fuerza mesiánica. . ."[65] Esto significaba que, aunque el curso obje-

[61] Horkheimer, "Autoritärer Staat" (1942), *Gesellschaft im Übergang*, pp. 13-35.

[62] Benjamin, "Tesis de filosofía de la historia", *Discursos interrumpidos I*, p. 185.

[63] Horkheimer, "Autoritärer Staat" (1942), *Gesellschaft im Übergang*, p. 33.

[64] Theodor W. Adorno, "Gesellschaft", Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Soziologische Exkurse* (vol. 4 del Institut für Sozialforschung, *Frankfurter Beiträge zur Soziologie*, ed. Theodor W. Adorno y Walter Dirks) (Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1956), p. 30.

[65] Benjamin, "Tesis de filosofía de la historia", *Discursos interrumpidos I*, p. 178.

tivo de la historia no representaba un progreso, "cada segundo era... la pequeña puerta por la que podía entrar el Mesías".[66] En "Autoritärer Staat", Hokheimer sostenía de igual modo que aunque "en tanto la historia del mundo sigue su curso lógico, fracasa en la realización de su destino humano",[67] sin embargo, "para el revolucionario, el mundo siempre ha estado acabado".[68] En realidad, la alternativa sólo dependía de la voluntad humana: "Con la experiencia de que su voluntad política en realidad transforma sus propias vidas a través de la transformación de la sociedad, la apatía de las masas desaparecerá."[69] Pero era precisamente este tipo de "experiencia" crítica la que se veía amenazada de extinción por la cultura de masas —de allí el círculo vicioso en el que la historia repetía su arcaico patrón de dominación.

Las tesis de Benjamin se alejaban de la posición oficial comunista no sólo en su rechazo de la historia como progreso. Criticaban la resurrección de la ética de trabajo protestante (que, según Benjamin, Marx no había compartido, señalando al efecto la *Crítica del Programa de Gotha*) y rechazaban la idea de que la socialización económica fuese la meta de la revolución, y no simplemente el medio para realizar una noción radical de libertad, incluyendo la felicidad sensual, que había sido defendida por los utópicos premarxistas como Charles Fourier.[70] Esto era algo muy diferente del ensayo sobre la obra de arte que afirmaba a la cultura de masa como la fuente de la felicidad actual, y una vez más, Horkheimer estaba dispuesto a concordar.[71] En el "Autoritärer Staat" escribió que el propósito de la revolución no era sólo la socialización de los medios de producción, o la racionalización de la economía y el control ilimitado de la naturaleza, que ocurrirían "en todo caso sin espontaneidad", sino también aquello "que no puede tener lugar sin la resistencia activa y los intentos de libertad constantemente reno-

[66] *Ibid.*, p. 191.
[67] Horkheimer, "Autoritärer Staat" (1942), *Gesellschaft im Übergang*, p. 34.
[68] *Ibid.*, p. 23.
[69] *Ibid.*, p. 21.
[70] Benjamin, "Tesis de filosofía de la historia", *Discursos interrumpidos I*, p. 185.
[71] Cf. Horkheimer, "Egoísmo y movimiento liberador" (1936), *Teoría crítica*, trad. E. Albizu y C. Luis (Buenos Aires: Amorrortu, 1974), pp. 151-222. El artículo sostenía que la represión sexual era reflejo del ascetismo burgués, y por lo tanto producida tanto social como biológicamente, y que el ascetismo sexual no casualmente se relacionaba con el reino del Terror de Robespierre, que traicionó la visión revolucionaria por la práctica de la dominación totalitaria (véase pp. 302-303).

vados: el fin de la explotación".[72] La libertad tampoco era entendida de manera puramente negativa, como libertad *de* la opresión, sino como la libertad para lograr aquello que Horkheimer, desde 1936, llamaba "felicidad sensual" (*sinnliches Glück*).

La dialéctica *revolucionaria,* escribió Horkheimer, no era "idéntica al desarrollo".[73] Esta dialéctica tenía lugar *entre* conciencia y sociedad. Sin ella, lo que parecía ser un desarrollo dialéctico al interior de la solas fuerzas objetivas, la revolución tecnológica que podría haber anunciado la historia verdadera, recaía en una nueva forma de opresión y repetía el círculo vicioso del pasado. Sin ella, el desarrollo de la subjetividad racional, en lugar de cumplir su promesa de desmitificación, recaía en una nueva forma de mito, como demostrarían Adorno y Horkheimer en su estudio *Dialektik der Aufklärung* (1947).[74] El fundamento teórico para este estudio se había planteado en el segundo artículo de Horkheimer, aparecido con las tesis sobre historia de Benjamin, titulado "Vernunft und Selbsterhaltung" ("Razón y autopreservación"). Intentaba demostrar cómo la razón, originalmente el medio de preservar al individuo burgués tanto de la dominación natural como de la política, en virtud de su progresiva instrumentalización, conducía en cambio a la destrucción del individuo y a la preservación de las fuerzas de opresión. La "razón instrumental" se había transformado en la herramienta para una seudorreconciliación de sujeto y objeto, conciencia y sociedad, era el medio para lograr fines, para cuyo valor ya no proporcionaba un criterio.[75] Conducía hacia la sociedad de masa y no hacia la sociedad sin clases, al conformismo y no a la universalidad, a una parodia de la visión utópica. La respuesta necesaria, en realidad la *única* respuesta filosófica posible era el mantener una posición de incansable negatividad, que no pactara en ningún caso con el *status quo* y que mantuviera viva la independencia crítica del sujeto, salvándola de la extinción social y del olvido histórico. Por lo tanto, la única esperanza de ayudar a la liberación de la "primera naturaleza" era "desenca-

[72] Horkheimer, "Autoritärer Staat" (1942), *Gesellschaft im Übergang,* pp. 24-25.

[73] *Ibid.,* p. 24.

[74] Como se sugirió al final del capítulo 3 (pp. 95-6) este libro no era tanto un retroceso respecto de Marx sino una relectura de Marx a la luz del presente; para Adorno, en realidad, significó un acercamiento a Marx, porque reconocía de modo más riguroso que antes las limitaciones de la praxis *geistige,* la inadecuación de la revolución sólo al interior de la cultura cuando se requería una revolución al interior de la sociedad.

[75] Max Horkheimer, *Vernunft und Selbsterhaltung* (1942) (Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1970), p. 12.

denar a su opuesto aparente, el pensamiento independiente".[76]

Los ensayos teóricos de Horkheimer reflejaban del mismo modo el pensamiento de Adorno, ya que durante la guerra, en California, su trabajo se desarrolló en estrecha colaboración. No sólo *Dialektik der Aufklärung*, sino también un libro sobre el mismo tema, en inglés, *Eclipse of Reason* (1947), aunque aparecido bajo el solo nombre de Horkheimer, era claramente obra de ambos. Sin embargo, a pesar de la comunión de posiciones, existía una división del trabajo en su producción intelectual, que era discernible para cualquiera que estuviera familiarizado con las diferencias de su lenguaje y modo de representación.[77] Horkheimer proporcionaba el anclaje histórico y científico social para su producción y Adorno las destrezas estéticas necesarias para la representación filosófica adecuada. Demostró ser una forma fructífera de colaboración, ya que sus enfoques proporcionaban un equilibrio dinámico entre los polos de la ciencia y el arte. Trabajaron juntos de una manera que Adorno jamás habría podido desarrollar con Benjamin, cuyas inclinaciones artísticas estaban quizá demasiado próximas a las suyas como para no conducir a un enfrentamiento.

Adorno comentaba que, si bien había convencido a Horkheimer de la importancia de la "representación" y había "reforzado" su antipositivismo, Horkheimer, a su vez, lo había "protegido" del "esteticismo".[78] La conciencia de su propia debilidad y de los límites del arte como modelo cognoscitivo filosófico podría explicar la elección un tanto extraña de los temas de su contribución al número conmemorativo de la revista: un ensayo acerca de la correspondencia entre los poetas Stefan George y Hugo von Hofmannsthal.[79] Adorno no había tratado el tema anteriormente (aunque en su estudio sobre Husserl había descrito los paralelismos entre el filósofo y Hofmannsthal).[80] El ensayo no mencionaba su propia correspondencia con Benjamin, aunque ambas eran claramente paralelas, en tanto George, como Benjamin, había sido mayor que su protegido, Hofmannsthal,[81] y en tanto los

[76] Max Horkheimer, "Eclipse of Reason" (1947) (Nueva York: The Seabury Press, 1974), p. 127.

[77] La autoría de los dos primeros capítulos de *Eclipse of Reason*, p. ej., parece haber estado indudablemente dividida entre ambos, siendo Horkheimer el autor de pp. 3-34 y 58-72, y Adorno de pp. 34-37 y 72-91.

[78] Theodor W. Adorno, "Offener Brief an Max Horkheimer", *Die Zeit*, 12 de febrero de 1965, p. 32.

[79] Theodor W. Adorno, "George und Hofmannsthal" (1942), *Zur Dialektik des Engagements*, pp. 45-93.

[80] Theodor W. Adorno, ms. sobre Husserl, 1934-1937, Frankfurt am Main, legado de Adorno.

[81] Hofmannsthal tenía una extracción similar a la de Adorno: burgués

años de su correspondencia (1891-1906) no habían sido tocados por las disputas entre ambos. Pero aquí cesaban las similitudes. George y Hofmannsthal eran en el mejor de los casos apolíticos; en el peor, racistas o chauvinistas. Adorno criticaba la ausencia de sustancia teórica en su correspondencia, en la que las discusiones poéticas se limitaban a cuestiones de técnica formal,[82] y los desacuerdos se centraban en desaires personales, poder, prestigio, y en última instancia, "propiedad intelectual".[83]

A pesar de lo esotérico del lenguaje de Benjamin (adoptado por Adorno a comienzos de la década de 1930 y jamás abandonado), la atmósfera de su círculo de Berlín estaba muy lejos del culto neorromántico del círculo de George. Tanto en los efectos buscados como en los inintencionales, la obra de ambos grupos es incomparable. Sin embargo, cuando Adorno describía la debilidad fundamental del enfoque de George, estaba implícita su crítica de Benjamin. Adorno interpretaba la actitud poética de George hacia los objetos sensoriales en los mismos términos críticos utilizados contra el enfoque filosófico de Benjamin (y también de Husserl), sosteniendo que los objetos seguían siendo "opacos" porque se los experimentaba en su forma dada como "vida" a través de una "intuición ciega sin conceptos".[84] El problema —como en Benjamin— era que George eliminaba el papel del sujeto crítico, transformándose en el "portavoz de las cosas" tratando de "salvarse excluyéndose":[85] "El poeta de la modernidad se deja abrumar por el poder de las cosas como un ajeno por un cártel."[86]

Luego Adorno escribiría que Benjamin "debía más a la escuela de George que lo que aquellos que fueron sus alumnos recono-

(el *von* indicativo de nobleza era por su padre, un exitoso hombre de negocios), de herencia italiana y alemana, de origen judío, pero de educación católica.

[82] "La poesía se transforma en el dominio técnico de aquello que no se deja dominar por la conciencia." (Adorno, "George und Hofmannsthal", p. 47.)

[83] *Ibid.*, p. 64. Adorno dio una explicación histórica, objetiva, de ello: "Ya por entonces la amistad a partir de la simple simpatía o gusto, no era posible, incluso entre personas con el más extraordinario poder productivo, sino sólo sobre la base de un conocimiento común unificador: la amistad a partir de la solidaridad que incluye a la teoría como un elemento de su praxis." (*Ibid.*, pp. 63-64.)

[84] *Ibid.*, p. 48. La palabra "intuición" (*Anschauung*) era un concepto central en la filosofía de Husserl.

[85] *Ibid.*, p. 79.

[86] *Ibid.*, p. 80.

cían".[87] En realidad Benjamin no sólo había mantenido correspondencia con Hofmannsthal,[88] sino que la inspiración original de sus "imágenes dialécticas" eran las imágenes poéticas, o *Denkbilder* de George, en las cuales se otorgaba significado objetivo a las experiencias aparentemente subjetivas y accidentales.[89] Sin embargo, si el ensayo de 1942 relacionaba a George con Benjamin, también estaba implícita una autocrítica, una advertencia contra su propio esteticismo y contra su propia preocupación por la "cultura", la cual, como había advertido Benjamin en sus tesis[90] y como retomaba Adorno aquí,[91] estaba siempre penetrada por la barbarie.

La descripción de Adorno de George y particularmente de Hofmannsthal estaba lejos del elogio. Sin embargo, hubiera sido el último en desafiar la validez de su obra por motivos psicológicos, pues juzgaba su valor verdadero en términos de su adecuación como reflejo de la objetividad social. Adorno sostenía tenazmente su principio básico según el cual ni la intención del artista ni su carácter o creencia política podía ser criterio para criticar su producción. Interpretaba el esnobismo de Hofmannsthal y el autoprovocado ostracismo de George de manera positiva, sosteniendo que al menos en su impulso eran correctos, incluso si ese impulso se originara en la ceguera de su comprensión teórica.[92] Además, sostenía Adorno, la verdad aparecía a través del velo ideológico de su poesía precisamente allí donde parecía fracasar, zozobrando en el naufragio del lenguaje. La carta de Hofmannsthal a Lord

[87] Adorno, "Einleitung zu Benjamins Schriften" (1955); *Über Walter Benjamin*, p. 38.

[88] Véase Benjamin, *Briefe*, para las 16 cartas escritas a Hofmannsthal en la década de 1920. Este último apreciaba el trabajo de Benjamin y ayudó a su publicación. Benjamin "se entristeció mucho" por la muerte de Hofmannsthal en el verano de 1929 (*ibid.*, vol. 1, p. 497).

[89] Adorno, "Benjamins *Einbahnstrasse*" (1955), *ibid.*, p. 52.

[90] "Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie." (Benjamin, "Tesis de filosofía de la historia" [1940], *Discursos interrumpidos I*, p. 182.)

[91] "En todo momento la cultura de George se compra a expensas de la barbarie." (Adorno, "George und Hofmannsthal" [1947], *Zur Dialektik des Engagements*, p. 51.)

[92] "El extrañamiento del arte respecto de la vida tiene un doble significado. No sólo es el rechazo a tratar con aquello que existe, en contraste con los naturalistas que siempre están tentados a afirmar, tal como son, los horrores vistos por ellos con un ojo desapasionadamente agudo. George y Hofmannsthal buscaron los favores del orden establecido, pero siempre de un orden extraño a ellos. La puesta en escena del extrañamiento revela tanto de la vida como esto puede hacerse sin la teoría, en tanto la esencia de la vida es el extrañamiento." (*Ibid.*, p. 80.)

Chandos admitiendo que ya no podía escribir más porque dudaba de la posibilidad misma de comunicación a través de las palabras[93] no era, sostenía Adorno, una pura teatralización sino que se basaba en una

> ... percepción extremamente real: el lenguaje ya no permite que nada se diga tal como es expresado. El lenguaje es, o lo reificado y banal, el signo de las mercancías, falsificador del pensamiento desde un comienzo, o bien se erige, ceremonioso sin ceremonial, como el todopoderoso sin poder, resguardado por su propia fuerza —de aquella que Hofmannsthal atacaba en la escuela de George.[94]

Aunque "renunciar a la comunicación es mejor que adaptarse",[95] Adorno sostenía que una opción más valiente que la de Hofmannsthal era seguir perseverando:

> El apasionado intento de expresarse en el lenguaje que hace brillar como un tabú a la banalidad, es el intento, no importa cuán desesperanzado, de distanciar a la experiencia de su enemigo más mortal, aquel que se fortalece en la sociedad burguesa tardía: el olvido.[96]

"Aquello que sobrevive", concluía Adorno con el término hegeliano, es "la negación determinada".[97] Si el lenguaje ya no puede pretender rectificar la realidad, no debe abandonar su más modesto poder, el poder crítico de llamar a la realidad por su nombre correcto, poniendo de manifiesto la verdad al interior de la apariencia.

LA FISIOGNÓMICA SOCIAL

Cuando Adorno llegó a los Estados Unidos, su (invalorado) trabajo en el Proyecto de Investigación de Radio Princeton fue una traducción casi literal del programa de Königstein del análisis filosófico al sociológico. Tanto su terminología como su proyecto resultaba familiar, tratando de analizar la alteración de la experiencia del sentido aural descifrable al interior de la transmisión radial de música. A partir de su artículo de 1938 acerca del carácter feti-

[93] "Brevemente, mi caso es el siguiente: he perdido completamente la habilidad de pensar o de hablar conherentemente sobre todo... Las palabras abstractas... se desintegran en mi boca como enmohecidos hongos." (Hofmannsthal, citado en *ibid.*, p. 89 n.)

[94] *Ibid.*, p. 59.

[95] *Ibid.*, p. 81.

[96] *Ibid.*

[97] *Ibid.*, p. 82.

chista de la música,[98] Adorno escribió una serie de ensayos que infructuosamente trató de publicar como libro bajo el título de *Current of Music.*[99] En las obras filosóficas de Adorno, los textos eran leídos como realidad y conceptos traducidos a cuestiones (por ejemplo los textos de Kierkegaard eran leídos como imágenes del *intérieur* burgués) ; en sus escritos sociológicos, la materia era leída como texto, traducida de signos no verbales a palabras. Adorno denominaba "fisiognómica" a su método sociológico, apuntando que este término había sido utilizado por los psicoanalistas Sandor Ferenczi y Siegfried Bernfeld.[100] Sin embargo, la familiaridad propia de Adorno con la fisiognómica se dio a través de Benjamin, quien a su vez, la había absorbido a través de canales estético-literarios más, que científicos. Así como Benjamin había intentado analizar el "rostro" surrealista del París metropolitano para revelar su impacto en la experiencia subjetiva,[101] así analizaba Adorno el "rostro" o mejor dicho la "voz" de la radio,[102] para comprender su impacto sobre la audiencia.[103] La "fisiognómica social" en realidad empleaba el antiguo método de Adorno de "construir constelaciones" o, para usar su vocabulario hegeliano más corriente, el procedimiento de la "negación determinada". Su característica distintiva, y aquello por lo cual difería del método de la pura descripción fenomenológica que Adorno había criticado en su estudio sobre Husserl,[104] era que en lugar de aceptar la apariencia

[98] Theodor W. Adorno, "Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens" (1938), *Gesammelte Schriften,* vol. 14: *Dissonanzen; Einleitung in die Musiksoziologie,* ed. Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973), pp. 14-50, discutido *supra.*

[99] Una copia de la carta enviada por Adorno a Oxford University Press, describía al libro como teniendo 8 capítulos. Algunos fueron publicados más tarde como artículos; la copia de los demás capítulos se conserva en el legado de Adorno. El "fragmento" del libro se publicará como el vol. 23 de las *Gesammelte Schriften* de Adorno.

[100] Theodor W. Adorno, "The Radio Voice", en Adorno, "Current of Music: Elements of a Radio Theory", 1939, Frankfurt am Main, legado de Adorno, p. 84.

[101] Véase cap. 8.

[102] "Un fisiognomista trata de establecer rasgos típicos y expresiones del rostro, no como tarea en sí, sino para utilizarlas como pistas de procesos ocultos tras ellas, así como detectar pistas del comportamiento futuro que puede esperarse sobre la base de un análisis de la expresión actual. De igual modo la fisiognómica radial se ocupa de la expresión de la 'voz radial'." (Theodor W. Adorno, "Radio Physiognomik", 1939, Frankfurt am Main, legado de Adorno, p. 45.)

[103] "Tratamos el fenómeno, porque es realmente el fenómeno el que determina la reacción de la audiencia, y es nuestro fin último estudiar a la audiencia." (*Ibid.,* p. 39.)

[104] Theodor W. Adorno, ms. sobre Husserl, 1934-1937.

dada del fenómeno, sin análisis ulterior, la "fisiognómica" interpretaba críticamente al fenómeno como expresión inintencional de la verdad acerca de una totalidad social falsa.[105] La estructura de esa totalidad aparecía dentro de la apariencia ilusoria de la voz radial, pero no sin la intervención activa del sujeto que interpreta, que destraba el "cerrojo"[106] de los detalles superficiales, adhiriendo a ellos con "exactitud",[107] y al mismo tiempo yendo más allá de ellos a través de la mediación de la teoría para demostrar que "la unidad del fenómeno radial en sí, en tanto tiene la estructura de una unidad, es simplemente la unidad de la sociedad que determina todos los rasgos individuales y aparentemente accidentales"[108] —rasgos como la penetración de la radio como una voz pública en la esfera privada del *intérieur* burgués,[109] sus tendencias estandarizadas, a pesar de la "seudoindividuación", la resultante atomización de la audiencia masiva de radio, que consumía pasivamente música "enlatada" y cuya libertad se limitaba a sintonizar la estación.[110] Un análisis en estos elementos de la voz radial para que la estructura de la totalidad social apareciera en ella como "en microcosmos"[111] transformaba a la radio "menos en un instrumento de influencia que de revelación social".[112] En la misma línea que su obra anterior, el argumento de Adorno no intentaba reducir el fenómeno cultural de la radio a su estructura socioeconómica, sino revelar de qué modo la radio, siendo

[105] "...la tarea de la crítica consiste menos en inquirir las determinadas situaciones y relaciones de intereses a las que corresponden fenómenos culturales dados que en descifrar en los fenómenos culturales los elementos de la tendencia social general a través de los cuales se realizan los intereses más poderosos. La crítica cultural se convierte en fisiognómica social." (Theodor W. Adorno, "La crítica de la cultura y la sociedad", *Crítica cultural y sociedad*, trad. M. Sacristán [Barcelona: Ariel, 1969], p. 223.)

[106] Adorno, "Radio Physiognomik", 1939, p. 46.

[107] *Ibid.*, p. 43.

[108] *Ibid.*, p. 53.

[109] "...una persona privada en una habitación privada es privadamente invocada por una voz pública a la cual forzosamente debe subordinarse". (*Ibid.*, p. 46.)

[110] *Ibid.*

[111] *Ibid.*, p. 44.

[112] *Ibid.*, p. 45. Adorno apuntaba explícitamente que la estructura actual de la voz radial no era inevitable, que no estaba tan determinada por la tecnología en sí como por las relaciones sociales de producción que su organización actual reflejaba. De manera característica, sostenía que la programación de radio podía ser más progresista desarrollando las posibilidades de su propia técnica, más que tomando prestadas las técnicas de otros medios, como por ejemplo en la "seudo-inmediatez" de los programas en vivo. (*Ibid.*, pp. 35-38, 60-63.)

producida por esa estructura, la reproducía continuamente al reproducir sus características como rasgos psicológicos de aquellos sujetos capaces de transformarla. Al mismo tiempo, el artículo intervenía en el proceso, tratando de romper el hechizo de su repetición circular. La fisiognómica mostraba cómo los detalles de la superestructura contenían a la totalidad de la infraestructura en una abreviatura monadológica, de modo que el particular, una vez interpretado, se transformaba en una imagen dialéctica, histórica de la totalidad. Aunque "faltan los lazos intermediadores",[113] el análisis hacía palpable al lector la relación mediatizada entre el detalle y el todo que "en sí es tan difícil de deducir causalmente".[114]

LA PERSONALIDAD AUTORITARIA

Sería difícil imaginar un método más opuesto al estilo norteamericano de métodos de investigación aceptables, que la fisiognómica social de Adorno. En aquella época la sociología en los Estados Unidos era más cuantitativa que cualitativa, y utilizaba métodos estadísticos relativamente sofisticados para decubrir promedios y pautas agregadas, mientras que el método de Adorno se centraba en los fenómenos singulares, aparentemente insignificantes, localizados en los límites extremos de la sociedad más que en su centro.[115] La noción de que se pudiera "medir la cultura" resultaba para él una contradicción en sus propios términos.[116] "Todo el cariño de ambos", él y su esposa escribieron a Benjamin; "estamos mirando el Hudson y vemos con estupor los trozos de hielo arrastrados por el río".[117] Típicamente, su mirada captaba la excepción antes que la regla. También totalmente ajenas a su pensamiento eran las orientaciones antiteóricas del Proyecto de Investigación de Radio Princeton, con sus cuestionarios que simplemente interrogaban a los radioescuchas acerca de sus "gustos" y "desagrados" respecto de la programación, suponiendo que las

[113] *Ibid.*, p. 44.

[114] *Ibid.*, p. 46.

[115] Uno de sus estudios principales fue un análisis de contenido de los discursos de un demagogo de la radio West Coast, el remoto agitador de derecha Martin Luther Thomas, ignorado por los libros de historia del período; otro consistió en un análisis de los horóscopos que cotidianamente aparecían en el *Los Angeles Times* (ambos reditados en *GS* 9:1).

[116] Adorno, "Scientific Experiences of a European Scholar in America", *The Intellectual Migration*, p. 347.

[117] Carta de Adorno a Benjamin, 1º de febrero de 1939 (Frankfurt am Main, legado de Adorno).

opciones ofrecían posibilidad de una opción significativa. La consecuente recomendación tautológica según la cual la industria radial daba al público "aquello que éste quería" excluía la posibilidad de cuestionar el origen social de estos requerimientos y por lo tanto de su validez en última instancia. Adorno creía que las necesidades no eran estáticas; sólo aparecían como tales en una sociedad estática. La satisfacción actual de las necesidades, aun de las necesidades falsas de la sociedad capitalista, transformaría en sí la naturaleza de estas necesidades:[118]

Por ejemplo, la idea de que el cine es necesario tanto como la comida y el abrigo para la reproducción de la fuerza de trabajo, es "verdadera" sólo en un mundo que modela a los seres humanos para la reproducción de la fuerza de trabajo y que fuerza sus necesidades a entrar en armonía con el interés de control y beneficio del empleador.[119]

Adorno especulaba que su idea de experiencia filosófica como medio para descubrir la verdad podía ser inalterablemente opuesta a la concepción burguesa de la experimentación científica:

Quizá desde los comienzos de la era burguesa el experimento se transformó en un sustituto de la experiencia auténtica... La crueldad retrocediendo de la nada, de la crueldad contra sí mismo, está íntimamente conectada con esto —observando cómo se comporta una persona en tales y tales condiciones, por ejemplo, cuando es castrada o asesinada, o cómo reacciona él mismo. El nuevo modelo antropológico ha llegado internamente a ser aquello que antes sólo era verdadero respecto del método: el sujeto de la ciencia natural —y por supuesto también el objeto.[120]

Sus dificultades en el Proyecto de Investigación de Radio Princeton evidenciaron dolorosamente que la tarea de trasladar sus reflexiones a términos de investigación "equivalía a la cuadratura del círculo":[121]

...me sumergí en observaciones acerca de la vida musical norteamericana, especialmente en el sistema radial, y planteé hipótesis y teorías al respecto; pero no pude construir cuestionarios y esquemas de entrevista que llegaran al corazón del asunto. Por supuesto, estaba un tanto aislado en mis preocupaciones. La no familiaridad con las cosas que me preocupaban tuvo el efecto de inducir el escepticismo más que la colaboración por parte de mis colegas. Es interesante notar que los así llamados traba-

[118] Th. W. Adorno, "Thesen über Bedürfnis" (1942), *GS* 8, p. 394.
[119] *Ibid.*
[120] Theodor W. Adorno, "Notizen zur neuen Anthropologie", 1942, Frankfurt am Main, legado de Adorno, p. 6.
[121] Adorno, "Scientific Experiences of a European Scholar in America", *The Intellectual Migration*, p. 347.

jadores auxiliares se sintieron inmediatamente atraídos por mis ideas... pero cuanto más se ascendía en la jerarquía científica más desagradable se tornaba la situación.[122]

En California, Adorno se encontró una vez más envuelto en un proyecto de investigación sociológica, enfrentando al problema de "la cuadratura del círculo". Sin embargo, esta vez, las condiciones eran más auspiciosas. En 1944 Horkheimer consiguió obtener fondos considerables para una serie de volúmenes sobre *Estudios acerca del prejuicio.* Los fondos provenían del American Jewish Committee, el cual lo puso a la cabeza de su nuevo departamento de investigación científica.[123] Adorno se transformó en el codirector de una parte central del proyecto, un estudio de cinco años acerca del antisemitismo, que se publicó en 1950 con el título de *La personalidad autoritaria,*[124] considerado hoy un clásico de la literatura de la psicología social.[125] Sus colaboradores fueron R. Nevitt Sanford, Daniel Levinson y Else Frenkel-Brunswik, un grupo de psicólogos sociales que se autodenominaba el Berkeley Public Opinion Study Group. Adorno recordaba con placer el "perfecto trabajo de equipo sin ninguna restricción jerárquica" que caracterizó su colaboración.[126] El grupo estaba unido por una "orientación teórica común respecto de Freud" que no era ni revisionista ni rígidamente dogmática.[127] El hecho de que con su ayuda Adorno pudiera traducir su metodología cognoscitiva única a un plan de investigación empírica fue tanto más notable cuanto que el plan incorporaba principios de la práctica clínica freudiana nunca antes utilizados de este modo. Con seguridad, la imaginación y la apertura teórica de sus colegas fue indispensable para el éxito, aunque la originalidad del diseño conceptual del proyecto fue en primer lugar obra de Adorno. *La personalidad autoritaria* fue menos una superación que una sublimación de su método epistemológico ben-

[122] *Ibid.*, p. 348.

[123] Jay, *The Dialectical Imagination*, pp. 220-221.

[124] Theodor W. Adorno, Else Frenkel-Brunswik, Daniel J. Levinson y R. Nevitt Sanford, *The Authoritarian Personality* (vol. 1 de *Studies in Prejudice,* ed. Max Horkheimer y Samuel H. Flowerman), Social Studies Series, publicación núm. III (Nueva York: Harper & Brothers, 1950.)

[125] No sólo generó un sinnúmero de proyectos de investigación similares sino una controversia suficiente como para producir en 1954 un volumen de ensayos críticos dedicados al libro. Véase Richard Christie y Marie Jahoda eds., *Studies in the Scope and Method of "The Authoritarian Personality"* (Nueva York: Free Press, 1954.)

[126] Adorno, "Scientific Experiences of a European Scholar in America", *The Intellectual Migration*, p. 358.

[127] *Ibid.*

jaminiano, permitiendo que la especulación filosófica cualitativa pasara la censura positivista y cuantitativa de la ciencia social oficial.

Los escritos de Adorno habían tocado el tema del antisemitismo varias veces antes, particularmente su estudio acerca de Richard Wagner en la década de 1930[128] y más recientemente, varios breves memoranda para el Instituto[129] que contenían ideas desarrolladas en el capítulo final de *Dialektik der Aufklärung*.[130] Este último, un ensayo estrictamente teórico titulado "Elementos del antisemitismo", reflejaba el aspecto más especulativo de Adorno y demostraba su habilidad para reconciliar las teorías antagónicas de Freud y Marx sin caer en el revisionismo, ni en una segura posición intermedia entre ambos. Marx sostenía que la cuestión judía era un problema esencialmente económico, no un problema político o de religión.[131] Adorno estaba de acuerdo y extendía su argumentación "El antisemitismo burgués tiene una razón específicamente económica: el ocultamiento de la dominación en el ámbito de la producción."[132] Con la ayuda de Freud, pero dentro del espíritu de Marx, explicaba la dinámica psicológica del problema. El "blanco último" de la dominación en el ámbito del proceso productivo era el obrero,[133] pero debido a su "media-educación" (*Halbbildung*),[134] su conciencia inmediata de esta situación no se elevaba al nivel de la autoconciencia crítica que podría revelar el verdadero origen de la dominación. La experiencia real de esta condición estaba bloqueada por la necesidad de conformarse al sistema social dado para sobrevivir. El resultado era la supresión de la agresión: "El odio sentido por el dominado, que nunca puede ser satisfecho ni económica ni sexualmente, no conoce límites."[135] La proyección de esta agresión sobre los judíos era la dinámica psicológica que el fascismo apro-

[128] Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner* (escrito en 1937-1938) (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1952.)

[129] Inédito, parte del informe del Instituto acerca del prejuicio para el Jewish Labor Committee en 1944, en los papeles de Friedrich Pollock aludidos y citados en Jay, *The Dialectical Imagination,* pp. 225, 229-230.

[130] Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, "Elements of Anti-Semitism: The Limits of Enlightenment", *Dialectic of Enlightenment,* trad. John Cumming (Nueva York: Herder and Herder, 1972), pp. 168-208.

[131] Karl Marx, "La cuestión judía", Karl Marx y Friedrich Engels, *Obras,* vol. 5: *Manuscritos de París, Escritos de los "Anuarios francoalemanes",* trad. y notas J. M. Ripalda (Barcelona-Buenos Aires-México, D. F.: Grupo editorial Grijalbo, 1978), pp. 178-208.

[132] Horkheimer y Adorno, "Elements of Antisemitism", *Dialectic of Enlightenment,* p. 173.

[133] *Ibid.,* p. 168.

[134] *Ibid.,* p. 196.

[135] *Ibid.,* p. 171.

vechaba, "porque busca transformar la rebelión de la naturaleza reprimida contra la dominación en algo directamente útil a la dominación".[136] En lugar de criticar la sociedad, los obreros imitaban su reificación y autoritarismo, aceptando masoquistamente el ser dominados, y proyectando falsamente sobre los judíos en tanto "marginales" sus propios rasgos y deseos socialmente inaceptables (y por lo tanto potencialmente revolucionarios).[137] El "contramovimiento" correcto frente a esta falsa proyección sería la realización del hombre como "ser especie",[138] es decir, tal como podría y debería ser, a través de la "emancipación individual y social de la dominación".[139]

Adorno no había escrito directamente acerca de Freud desde su primera *Habilitationsschrift* de 1927, la cual, como se recordará,[140] rescataba a Freud de una posición idealista kantiana y tornaba, en las últimas páginas, hacia un análisis marxista, materialista, de las razones ideológicas de la falta de aceptación de Freud. Pero sus escritos posteriores evidenciaban la absorción del trabajo sociopsicológico del Instituto de Horkheimer durante la década de 1930, especialmente del de Erich Fromm, de quien difería,[141] pero quien al mismo tiempo, siendo el único analista práctico del Instituto, le enseñó mucho. Ahora, en 1942, Adorno escribió una serie de notas acerca de una nueva antropología ("Notizen zur neuen Anthropologie") que, en forma de borrador, intentaba extraer las implicancias de la mediatizada relación entre la teoría marxista y la freudiana. Comenzaba con una crítica inmanente de Freud, demostrando que el lenguaje utilizado por Freud para describir una teoría supuestamente *biológica,* en particular "el esquema de intercambio" que gobernaba la "economía de instintos", iluminaba inintencionalmente los orígenes *sociales* de esa teoría y de las estructuras psicológicas que describía.[142] Desde una perspectiva materialista esto significaba que aquello que aparecía como la falla de la teoría freudiana desde el punto de vista del criterio de verdad absoluta y

[136] *Ibid.,* p. 185.

[137] *Ibid.,* pp. 187, 199.

[138] *Ibid.,* p. 200. Éste era uno de los temas de los *Manuscritos económico-filosóficos* de Marx.

[139] Horkheimer y Adorno, "Elements of Antisemitism" *Dialectic of Enlightenment,* p. 200.

[140] Véase cap. 1.

[141] Fromm, quien comenzó a discutir la posición teórica de Horkheimer y adoptó una posición freudiana revisionista, particularmente en relación a su rechazo del papel central de la sexualidad, abandonó el Instituto en 1939, no demasiado tiempo después de la llegada de Adorno. (Véase Jay, *The Dialectical Imagination,* pp. 227-230.)

[142] Adorno, "Notizen zur neuen Anthropologie", 1942, p. 1.

universal, era visto precisamente como el fundamento de su validez.

Pero esa validez se limitaba a un estado particular de la sociedad burguesa, el cual, según Adorno, ya no existía. El "sujeto" de la época de Freud había sido remplazado por un nuevo tipo antropológico. La característica de su formación psicológica ya no era la represión sino la gratificación sustituta inmediata proporcionada por la cultura de masas, no la posesividad, anal, sino la prontitud consumista a tratar todos los objetos como disponibles y utilizables.[143] Contra la tesis de Fromm, según la cual el carácter autoritario tenía su origen en el escapismo del individuo burgués, de la libertad a la dependencia sadomasoquista,[144] Adorno sostenía que las presiones sociales hacia el conformismo impedían la formación de un ego autosuficiente que pudiese ser llamado con propiedad un individuo.[145] Aquello que Freud había concebido como naturaleza (los instintos) en rebelión contra la sociedad, era visto ahora por el hombre masa del mismo modo que la sociedad, como un poder superior al que había que someterse como a un destino ciego, y en este contexto, la desviación neurótica tenía un momento positivo, como rebelión frente a la adaptación a lo dado.

Estas especulaciones teóricas antecedieron a su trabajo con el Berkeley Study Group, que se inició en 1944. Ese mismo año inició un libro sobre aforismos y fragmentos, *Minima moralia*,[146] el cual presentaba sus ideas teóricas a través de la aproximación a los detalles de la existencia del siglo XX, como Benjamin lo había hecho respecto del siglo XIX; los fenómenos eran descifrados como imágenes, gestos, como códigos, los rasgos como escenario de la realidad social. Adorno escribió acerca del miedo a lo no idéntico:

> Las palabras alemanas de origen foráneo son los judíos del lenguaje.[147]

Acerca del racismo:

> El familiar argumento de la tolerancia, que todas las personas y todas las razas son iguales, es un búmerang... La utopía abstracta es demasiado compatible con las tendencias más insidiosas de la sociedad. Que todos los hombres son iguales es exactamente lo que la sociedad quisiera escuchar. Considera a las diferencias, reales o imaginarias, como estigmas que indican que todavía no se ha hecho lo suficiente; que algo ha quedado aún afuera de la maquinaria, no totalmente determinado por

[143] *Ibid.*, p. 6.

[144] Erich Fromm, *Escape from Freedom* (Nueva York: Avon Books, 1969.) El libro fue publicado originalmente en 1941.

[145] Adorno, "Notizen zur neuen Anthropologie", 1942, p. 6.

[146] Theodor W. Adorno, *Minima moralia*. El libro era un contraesfuerzo a la *Magna moralia* de Aristóteles.

[147] Adorno, *Minima moralia: Reflections from Damaged Life*, p. 110.

su totalidad. La técnica de los campos de concentración es el hacer a los prisioneros como sus guardianes, a los asesinados, asesinos... Una sociedad emancipada, por el contrario, no sería un estado unitario, sino la realización de la universalidad en la reconciliación de las diferencias.[148]

Acerca de la cultura de masas y del trabajo enajenante:

...ya no podríamos imaginar a Nietzsche en una oficina, con una secretaria manejando el teléfono en la antesala, en su escritorio hasta las cinco de la tarde, como tampoco jugando al golf después de terminado su trabajo del día. Sólo una profunda interpenetración de placer y trabajo deja todavía abierta la experiencia real, bajo la presión de la sociedad. Esta experiencia es cada vez menos tolerada. Incluso las llamadas profesiones liberales están siendo despojadas de toda alegría, a través de su creciente semejanza con los negocios... Ninguna realización puede ser adjudicada al trabajo, que perdería de otro modo su modestia funcional en la totalidad de propósitos, ninguna chispa de reflexión puede iluminar el tiempo libre, ya que podría cruzarse al mundo de la cotidianidad laboral e incendiario. Si en su estructura el trabajo y la diversión se están volviendo semejantes, están divididos aún más rigurosamente por líneas de demarcación invisibles. La alegría y el espíritu han sido expulsados de ambos.[149]

Acerca de la lectura de la totalidad en lo particular:

La belleza del paisaje americano: incluso el más ínfimo de sus segmentos está inscripto como su expresión, en la inmensidad del país entero.[150]

Acerca de la liquidación del ego:

Para mucha gente ya resulta una impertinencia decir "yo".[151]

Acerca de la desintegración de la experiencia:

La tecnología hace gestos precisos y brutales, y con ella los hombres... ¿Qué conductor no está tentado, sólo por el poder de su máquina, de suprimir a los gusanos de las calles, peatones, niños y ciclistas? Las máquinas de movimiento exigen de sus usuarios el violento, enérgico e incesante espasmo del maltrato fascista. No menos culpable del vaciamiento de la experiencia resulta el hecho de que las cosas, bajo la ley de la pura funcionalidad, asumen una forma tal que limita el contacto con ellas a una pura operación, y no tolera exceso, ni en la libertad de conducta ni en la autonomía de las cosas, nada que pueda sobrevivir como

[148] *Ibid.*, pp. 102-103.
[149] *Ibid.*, pp. 130-131.
[150] *Ibid.*, p. 49.
[151] *Ibid.*, p. 50.

núcleo de la experiencia, al no ser consumido en el momento de la acción.[152]

Minima moralia fue dedicado a Horkheimer, quien, sin embargo, contribuyó más por su ausencia que por su presencia, ya que Adorno lo escribió durante el tiempo en que esperaba a su amigo, y Horkheimer, siempre retrasado, le dio muchas oportunidades.[153] Con el subtítulo de *Reflections from Damaged Life*, incluía mucho material autobiográfico, pero al igual que el *Berliner Kindheit* y *Einbahnstrasse*[154] de Benjamin iluminaba mucho más acerca de las condiciones objetivas de la sociedad que de la vida del autor. En realidad, tanto en relación a los temas como al estilo, el libro recordaba mucho el trabajo de Benjamin.

El modo de *Minima moralia* era estético. *La personalidad autoritaria* trataba los mismos temas "científicamente". Así, ambas obras giraban en torno a núcleos diferentes pero convergían en su contenido de verdad.[155] La transposición del modo estético al modo científico fue el problema metodológico central de Adorno en su trabajo con el Berkeley Study Group. Su resolución fue en sí misma dialéctica, un programa de investigación bipolar que combinaba el análisis cualitativo y el cuantitativo. La teoría desarrollada en *Dialektik der Aufklärung* proporcionaba el marco interpretativo para ambos polos (y al mismo tiempo era verificada por ellos): los elementos de antisemitismo no eran vistos sólo como aisladas manifestaciones de abierta intolerancia. Eran mostrados en cambio como formando una configuración psicológica que reflejaba toda la constelación de factores que según Adorno y Horkheimer caracterizaba a las tendencias fascistas de la estructura social actual —conformismo, represión sexual, falsa proyección, sumisión autoritaria alternada con dominación agresiva, falta de reflexión crítica, y el estereotipo que resultaba de una incapacidad de experimentar lo no idéntico o lo nuevo.[156] El método cuantitativo innovador de *La personalidad autoritaria*

[152] *Ibid.*, p. 40.

[153] Así lo relató Adorno más tarde a sus estudiantes. El libro fue publicado en ocasión del cumpleaños de Horkheimer. Éste fue el autor de aforismos similares que aparecieron al finalizar *Dialektik der Aufklärung*.

[154] Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* y *Einbahnstrasse*, *Gesammelte Schriften*, vol. IV:1: *Kleine Prosa* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972), pp. 235-304, 83-148.

[155] Véase *supra*, cap. 8.

[156] Horkheimer y Adorno, "Elements of Anti-Semitism", *Dialectic of Enlightenment*. Cf. las variables de personalidad buscada en los cuestionarios, Adorno *et al.*, *The Authoritarian Personality*, cap. VII, sobre medición de tendencias antidemocráticas implícitas; reditado en Adorno, "Stu-

consistía en desarrollar un conjunto de items de cuestionario (la famosa escala F) que en lugar de considerar a la opinión como dato aislado,[157] registraba un "racismo" de opiniones, identificando la presencia de cada uno de estos elementos. Cuando los elementos existían en correlación, se consideraba que formaban un patrón estructural latente de la personalidad potencialmente fascista. La fijeza de este tipo de personalidad se debía precisamente a este reflejo no mediatizado de la estructura social fija,[158] mientras que el tipo antifascista, como individuo crítico no conformista tenía, como era de prever, características más diversas.[159] Que los tipos de personalidad autoritaria actualizaran su potencial fascista dependía

> ...en primer lugar de la situación de los intereses económicos más poderosos, de la posibilidad de que éstos, conscientemente o no, hicieran uso de esta desviación para mantener el estatus dominante. Sobre este asunto la mayoría de las personas tendría poco para decir.[160]

Entonces, sin negar la primacía de los factores económicos objetivos, *La personalidad autoritaria* desarrollaba un método cuantitativo para revelar aquellos factores psicológicos que, en oposición a los racionales intereses propios de las masas, constituían un componente indispensable del éxito fascista.

La idea de un racimo de elementos que aparecían en la superficie como aislados e irracionales (en este caso, respuestas a un cuestionario de opinión), que pudieran reacomodarse en varias combinaciones de prueba (la escala F final era el producto de tales reacomodos) hasta constituir una configuración dotada de lógica interna que pudiera leerse significativamente, se homologaba con el método de construcción de constelaciones que Adorno había diseñado en su discurso inaugural de 1931, y por lo tanto con la posición de Königstein.[161] El que los cuestionarios se adminis-

dies in the Authoritarian Personality", *GS* 9:1, pp. 185-261, esp. pp. 194, 229-231.

[157] "Este enfoque es contrastante con la encuesta de opinión: mientras que la encuesta se interesa primariamente por la distribución de la opinión en relación a una cuestión particular, el interés actual residía en detectar, en relación a una opinión particular, con qué otras opiniones y actitudes se relacionaba." (*The Authoritarian Personality*, cap. I, en *GS* 9:1, p. 167.)

[158] La susceptibilidad de una persona a la ideología fascista dependía "en primer lugar de sus necesidades psicológicas" (*ibid.*, p. 151), pero a su vez estas necesidades no eran biológicas, sino reflejo de la estructura social (*ibid.*, p. 155).

[159] *Ibid.*, p. 150.

[160] *Ibid.*, p. 158.

[161] Véase *supra*, caps. 1 y 6.

traran no a una "muestra al azar", sino a grupos que representaban "extremos" (desde los estudiantes de clase media a los reclusos de una prisión y de una institución psiquiátrica) también reflejaba el enfoque de Benjamin, así como la distinción entre el significado latente y manifiesto de los items del cuestionario se asemejaba a la distinción benjaminiana entre intención y "verdad inintencional". En realidad, *La personalidad autoritaria* podía ser descrita como una representación (sociopsicológica) de la "idea" de fascismo. Al mismo tiempo, el método empírico de *La personalidad autoritaria* evitaba aquello que Adorno consideraba como el defecto del trabajo posterior de Benjamin (y reflejaba la influencia de Horkheimer), ya que todos los elementos de la constelación se referían a una teoría general del antisemitismo y su interpretación estaba en cada caso mediatizada por esa teoría.

La influencia de Benjamin era más directamente visible en el polo cualitativo del estudio. Para corregir y enriquecer las respuestas del cuestionario,[162] ciertos sujetos, particularmente de los "extremos" más altos y bajos, eran seleccionados para entrevistas en profundidad, y la tarea de interpretar el significado del material de la entrevista era asumida por Adorno.[163] Como método sociológico, este "análisis de contenido" era considerado nuevo e innovador entre los sociólogos americanos, aunque era un procedimiento con el cual Adorno ya estaba muy familiarizado. No sólo era fundamental para su método de interpretación filosófica. Lo había empleado como un procedimiento específicamente sociopsicológico en 1943, en un análisis de los discursos de un demagogo racial de la Costa Oeste, Martin Luther Thomas,[164] el cual, según Adorno comentara más tarde, "me proporcionó bastante estímulo para ciertos ítems que resultaron útiles en *La personalidad autoritaria.* El estudio debe haber sido uno de los primeros

[162] La escala F, a pesar de sus repetidos refinamientos y a pesar de sus racimos de componentes, era, después de todo, un proceso categorizador, y por lo tanto reificante, "un instrumento no suficientemente refinado como para dar la imagen verdadera..." del sujeto individual. (*Ibid.*, p. 260.)

[163] *The Authoritarian Personality*, parte IV, en *ibid.*, pp. 262-508.

[164] Adorno, "The Psychological Technique of Martin Luther Thomas' Radio Adresses" (1943), *GS* 9:1, pp. 7-141. Jay ha comentado que un cierto tipo de "análisis de contenido" materialista había sido desarrollado por su amigo Siegfried Kracauer a fines de la década de 1920. (Martin Jay, "The Extraterritorial Life of Siegfried Kracauer", *Salmagundi*, 31/32 [otoño 1975-invierno 1976]: 57.)

análisis críticos y cualitativos de contenido llevados a cabo en los Estados Unidos".[165]

Según Adorno, el objetivo de la investigación cualitativa en *La personalidad autoritaria* era desarrollar, a través del análisis textual del material de las entrevistas, una "fenomenología" que verificara la teoría del antisemitismo y al mismo tiempo la refinara,[166] y aquí Adorno estaba en su elemento. Adorno reconocía las ventajas de este proceder, la "concreción" lograda por la concentración en detalles textuales aparentemente insignificantes.[167] La oportunidad de considerar afirmaciones "únicas" y "extremas" antes que las respuestas cuantificables más típicas daba rienda suelta a su fantasía interpretativa, al mismo tiempo que la consistencia del marco teórico le otorgaba exactitud, "una salvaguarda contra la arbitrariedad".[168] Adorno, como era de suponer, se centraba en las contradicciones y rupturas lógicas de las respuestas de la entrevista, y su interpretación de estas rupturas, así como la imaginería del lenguaje e incluso los gestos corporales de los entrevistados, eran elaborados con su complejidad dialéctica característica. La conclusión basada en la evidencia concreta obtenida a partir de las entrevistas en profundidad verificaba sus supuestos teóricos previos:

> La persona extremadamente prejuiciosa tiende hacia el "totalitarismo psicológico", algo que parece ser como una imagen microcósmica del estado totalitario al que aspira. Nada puede permanecer intacto, tal como estaba; todo debe hacerse "igual" al ideal del ego de grupo interno rígidamente concebido e hipostasiado.[169]

Adorno interpretaba sus entrevistas con personas que tenían bajo puntaje en la escala F de un modo que sustantivaba su noción acerca del modo de aproximación a la realidad del sujeto filosófico. La actitud de estas personas hacia los judíos se caracterizaba por la "racionalidad empática" que tenía un "doble aspecto"; identificaba al antisemitismo como "problema del antisemita, y no del judío", y consideraba a las cuestiones raciales y de las minorías no como segunda naturaleza, sino "con perspectiva histórica y social, y así... abiertas a la percepción racional y al cambio..."[170]

[165] Adorno, "Scientific Experiences of a European Scholar in America", *The Intellectual Migration*, p. 365.

[166] Adorno "Introductory Remarks" a la parte IV ("Qualitative Studies of Ideology") de *The Authoritarian Personality*, *GS* 9:1, p. 263.

[167] *Ibid.*

[168] *Ibid.*

[169] Adorno, cap. XVI de *The Authoritarian Personality*, en *ibid.*, p. 302.

[170] *Ibid.*, p. 318.

La *tiránica negativa a tolerar* la no identidad de los judíos por parte de las personas de más alto puntaje era vista como un "medio para seudoorientarse en un mundo que se ha tornado extraño, y para 'dominar' este mundo siendo capaz de encuadrar completamente sus aspectos negativos".[171] Al mismo tiempo, repetida y explícitamente Adorno insistía en que las necesidades autoritarias tenían su origen en las condiciones objetivas,[172] que la superioridad del número de las respuestas autoritarias "debe darse porque vivimos en una época potencialmente fascista".[173] La "confusión e ignorancia" entre los de más alto promedio en relación al ámbito de la política y la economía se conectaba con "la 'reificación' de una realidad social determinada por relaciones de producción en las que los propios seres humanos se incluyen, como si fueran meros apéndices".[174]

> La razón última de esta ignorancia podría ser el carácter opaco de la situación social, económica y política de todos aquellos que no dominan plenamente los recursos del conocimiento del pensamiento teórico. En la fase actual, nuestro sistema social tiende objetiva y automáticamente a producir "cortinas" que hacen imposible que la persona ingenua vea de qué se trata.[175]

Evidentemente, Adorno consideraba "amenazador"[176] este antiintelectualismo populista del tipo protofascista, pero sostenía que el origen de estos sentimientos era objetivo, "acrecentado por las poderosas fuerzas económicas y sociales, que deliberada o automáticamente mantienen a la gente en la ignorancia".[177] En última instancia el problema era el "capitalismo", que en una "era de transición" estaba a la defensiva, reflejando "la transformación de nuestro sistema social, de algo dinámico en algo conservador, un *status quo*, que lucha por su perpetuación. . ."[178]

[171] *Ibid.*, p. 289.
[172] La crítica de Hyman y Sheatsley según la cual *La personalidad autoritaria* tomaba "la irracionalidad del orden social y la imputaba a la persona que respondía" es inapropiada. (Véase Herbert H. Hyman y Paul B. Sheatsley, "The Authoritarian Personality: A Methodological Critique", *Studies in the Scope and Method of "The Authoritarian Personality"*, p. 109.)
[173] Adorno, cap. XVII de *The Authoritarian Personality*, en Adorno "Studies in the Authoritarian Personality", *GS* 9:1, p. 335.
[174] *Ibid.*, p. 348.
[175] *Ibid.*, p. 342.
[176] *Ibid.*, p. 338.
[177] *Ibid.*, p. 342.
[178] *Ibid.*

12. EPÍLOGO: EL MÉTODO DE LA DIALÉCTICA NEGATIVA

Existe algo de falso cuando se habla de las "teorías" de Adorno. En realidad no tuvo ninguna, así como no tuvo ningún "concepto" de historia.[1] Y así como definía típicamente los conceptos por sus polos opuestos ("historia" por "naturaleza", "individuo" por "sociedad"), así construía ahora teorías a partir de principios opuestos y contradictorios. Su teoría del fascismo se basaba simultáneamente en la premisa de la racionalización burocrática y su "razón instrumental" y la noción del líder carismático, irracional, dos concepciones que Weber había desarrollado como realidades *mutuamente excluyentes*. Adorno nunca abandonó su caracterización de la sociedad como fragmentada, discontinua (*brüchig*) y en estado de desintegración (*Zerfall*); simplemente agregó la idea opuesta de un sistema cerrado, opresor; de que "la organización total de la sociedad a través de los grandes negocios y de su tecnología omnipresente ha... tomado posesión del mundo y de la imaginación..."[2] Si el pensamiento de Horkheimer describía un modelo dialéctico, el pensamiento de Adorno *era* ese modelo. Entendía el "automovimiento del concepto" de Hegel no como una "teoría del desarrollo",[3] sino como un movimiento del pensamiento en el que "todas las categorías son y no son ellas mismas",[4] en el que un concepto era "observado tan cercanamente que se mantenía y se transformaba al mismo tiempo".[5]

En 1942 Adorno escribió tres piezas breves, similares en su formato a las tesis de Benjamin acerca de la historia.[6] Pero mientras Benjamin yuxtaponía opuestos en un sentido visual, usando imá-

[1] Véase cap. 3.

[2] Theodor W. Adorno, "Reflexionen zur Klassentheorie" (1942), *Gesammelte Schriften,* vol. 8: *Soziologische Schriften* I (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972), p. 376.

[3] *Ibid.,* pp. 374-375.

[4] Theodor W. Adorno, "Kiekegaard noch einmal" (1963), *Kierkegaard: Konstruktion des Aesthetischen* [1933]. *Mit zwei Beilagen,* 3ª ed., ampl. (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1966), p. 306.

[5] Adorno, "Reflexionen zur Klassentheorie" (1942), *GS* 8, p. 377.

[6] Dos de ellas, "Reflexionen zur Klassentheorie" y "Thesen über Bedürfnis", fueron publicadas por primera vez en *GS* 8; la tercera, un ensayo titulado "Notizen zur neuen Anthropologie" (Frankfurt am Main, legado de Adorno), aparecerá en un volumen posterior.

genes teológicas (el ángel de la historia, el Mesías, el enano jugador de ajedrez) para expresar el materialismo histórico, su polo opuesto, las piezas de Adorno se "desarrollaban" dinámicamente de un polo al otro. Utilizaba la argumentación dialéctica para construir "modelos" de pensamiento que, no importa dónde comenzaran, siempre se movían hacia la dirección opuesta. De allí que el análisis de *La personalidad autoritaria* apuntara al carácter de la sociedad que la había producido, pero que cualquier discusión acerca de la estructura social, llevara a Adorno a considerar la psicología que la reproducía: En "Reflexionen zur Klassentheorie" ("Reflexiones acerca de la teoría de las clases"), su análisis de la sociedad de clases giraba alrededor de un análisis de la psicología de masas que impedía la experiencia de clase,[7] mientras que en "Thesen über Bedürfnis" ("Tesis acerca de las necesidades"), su análisis de las necesidades psicológicas giraba en realidad alrededor de un análisis de las coacciones sociales: "La idea de que una sociedad revolucionaria aclamaría las malas actuaciones de Hedy Lamar o la desagradable sopa de Campbell es absurda. Cuanto mejor sea la sopa, más felizmente se las arreglarán sin Lamar."[8]

Cuando Adorno interpretaba la historia de la lucha de clases lo hacía en términos de una teoría de la historia como lo siempre idéntico;[9] pero enfocaba las cuestiones ontológicas de la antropología en términos del cambio social.[10] Definía la atomización social por el conformismo social, la alienación por la colectivización.[11] El sufrimiento de las masas se identificaba con la incapacidad de experimentar sufrimiento;[12] el libertinaje sexual como una expresión del ascetismo burgués.[13] A nivel filosófico, Adorno criticaba no sólo el dualismo entre un sujeto alienado y un objeto reificado sino simultáneamente la identidad entre sujeto y objeto. Esta identidad tomaba a su vez varias formas: la subjetividad era una caja que atrapaba al sujeto por una parte; por la otra, el sujeto dominaba alternativamente al objeto y lo sometía hasta su propia extinción.

[7] Adorno, "Reflexionen zur Klassentheorie" (1942), *GS* 8, pp. 370 *ss.*

[8] Adorno, "Thesen über Bedürfnis" (1942), *GS* 8, p. 394.

[9] Adorno, "Reflexionen zur Klassentheorie" (1942), *GS* 8, p. 374.

[10] Adorno "Notizen sur neuen Anthropologie", 1942.

[11] "Lo que Benjamin llama la desintegración del aura y la destrucción de la experiencia es esencialmente idéntico al principio de totalidad de la sociedad." (*Ibid.*, p. 3.)

[12] Adorno, "Reflexionen zur Klassentheorie" (1942) *GS* 8, pp. 377, 383 *ss.*

[13] Adorno, "Notizen zur neuen Anthrcpologie", 1942, p. 4.

La originalidad de Adorno radicaba no en la sustancia material de sus argumentos teóricos, sino en la manera de unificarlos. Su trabajo sobre el antisemitismo, por ejemplo, se basaba en gran medida en conceptos psicológicos desarrollados por Fromm. Pero mientras Fromm, quien era igualmente insistente en relación a la mutua mediación entre carácter psicológico y estructura social e igualmente consciente del "doble carácter" —en lenguaje freudiano, de la ambivalencia— de los fenómenos psicológicos, todavía intentaba construir una descripción positiva del hombre moderno, y para él el objetivo del conocimiento era obtener algo al final —una teoría nueva y duradera—, Adorno, cuya preocupación se refería a una nueva realidad social, veía incluso en el deseo de poseer una teoría el riesgo de reproducir la estructura mercancía al interior de la conciencia. La suya era una antropología negativa, y su objetivo, en tanto conocimiento, era mantener viva la crítica.[14]

El propósito de lo que en el caso de Adorno podría denominarse "antiteorías" era evitar a toda costa este conformismo. Esto confería a la dialéctica negativa la característica del azogue: en el momento en que se cree haber aprehendido la cuestión, se transforma en su opuesto, deslizándose entre los dedos y escapando.

Pero aun cuando Adorno parecía sostener simultáneamente posiciones opuestas, su identificación del punto de convergencia de los opuestos otorgaba coherencia lógica a sus modelos, en todos los casos se trataba de la estructura de la dominación. Esa estructura, que a su vez convergía con la estructura de las mercancías, emergía siempre que algún extremo de una polaridad se imponía, duplicando así la estructura social y permitiendo la continuidad de la estructura. Si en el pensar acerca de la realidad el objeto (reificado) podía dominar al sujeto, el resultado era la reificación de la conciencia y la aceptación pasiva del *status quo*; si el sujeto dominaba al objeto, el resultado era la dominación de la naturaleza y la justificación ideológica del *status quo*. Tan sólo manteniendo la argumentación en los límites de un movimiento circular perpetuo podía escapar el pensamiento a su compromiso con su objetivo revolucionario.

No existía mengua alguna en su compromiso con la revolución como algo tan necesario como deseable. El problema "no era la

[14] "Cuando una doctrina hipostasia un principio aislado que excluye la negación, paradójicamente se predispone al conformismo." (Max Horkheimer, *Eclipse of Reason* [1947] [Nueva York: The Seabury Press, 1974], p. 87. En el pensamiento y la expresión, esta afirmación es característica de Adorno. Los propios escritos de Horkheimer eran mucho menos rigurosamente construidos en este sentido.)

posibilidad de barbarie después de la revolución, sino la obstaculización de la revolución por la sociedad entera".[15] Aun en los marcos del lenguaje liberal-democrático de *La personalidad autoritaria* pueden encontrarse afirmaciones revolucionarias, tales como su comentario: "El argumento según el cual las personas deben cambiar antes que el mundo pueda ser cambiado pertenece al viejo arsenal antiutópico. Conduce a un círculo vicioso..."[16] Tampoco se retractó de una posición marxista en relación a la naturaleza de clase de la lucha revolucionaria:

> Es verdad, por supuesto, como realidad económica y social, que el papel crucial en la lucha contra la creciente concentración del poder económico deberá ser desempeñado por la población obrera...[17]

Y jamás abandonó la esperanza de la transformación social, aunque creía que la esperanza ya no podía expresarse a sí misma positivamente. Incluso la embrutecedora cultura de masas, analizada críticamente, podía alentar una toma de conciencia revolucionaria, simplemente porque la misma ideología de igualdad e identidad que perpetuaba, iluminaba la realidad de las diferencias de clases como siendo tan sólo "usurpación desnuda".[18]

Sin embargo, la posición de Adorno había cambiado, en tanto su fe en la autonomía de la cultura, su creencia en que la práctica intelectual podía revolucionar exitosamente su propio material o "medios de producción", había sido profundamente sacudida. Al reconocer el poder preeminente de las fuerzas socioeconómicas, su posición se había vuelto en realidad más "marxista" que antes. Escribió con cierto candor:

> En América me liberé de una cierta confianza ingenua en la cultura y alcancé la capacidad de ver la cultura desde afuera. Para aclarar la cuestión: a pesar de toda la crítica social y de toda la conciencia acerca de la primacía de los factores económicos, la importancia fundamental del espíritu —*Geist*— era casi un dogma autoevidente para mí desde el comienzo. En América aprendí que ésta no era una conclusión inevitable, allí donde no prevalece ningún silencio reverente frente a todo lo intelectual... y la ausencia de ese respeto inclina al intelectual hacia el autoanálisis crítico. Esta particularidad teñía los supuestos europeos de la cultura musical en la que yo estaba inmerso.[19]

[15] Adorno, "Thesen über Bedürfnis" (1942), *GS* 8, p. 393.
[16] Theodor W. Adorno, "Studies in the Authoritarian Personality" (1950), *Gesammelte Schriften* 9:1: *Soziologische Schriften II*, ed. Susan Buck-Morss y Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1975), p. 390.
[17] *Ibid.*, p. 245.
[18] Adorno, "Reflexionen zur Klassentheorie" (1942), *GS* 8, p. 391.
[19] Theodor W. Adorno, "Scientific Experiences of a European Scholar

El tema de *Dialektik der Aufklärung* era una crítica del "progreso" en la razón, la cual fracasando en su revolución de la estructura socioeconómica, comenzaba a duplicar las características de esa estructura y volvía a caer en el mito. En un ensayo acerca de Schönberg que Adorno escribió inmediatamente antes de este estudio en colaboración (1940-1941), sostenía la misma argumentación, como acto de autocrítica, en relación al "progreso" en la música. El ensayo circuló durante la década del cuarenta entre los inmigrantes intelectuales alemanes, bajo la forma de un manuscrito inédito.[20] Thomas Mann, quien había comenzado a trabajar en la novela *Doktor Faustus,* lo leyó en 1943 con "una sensación de... familiaridad extraña",[21] y a partir de allí colaboró estrechamente con Adorno en la teoría musical sobre la que se basaba la novela,[22] refiriéndose a él como al "consejero privado" de la obra.[23]

in America", trad. Donald Fleming, en *The Intellectual Migration: Europe and America, 1930-1960,* ed. Donald Fleming y Bernard Bailyn (Cambridge, Mass., Belknap-Harvard University Press, 1969), p. 367.

[20] Fue publicado con el título "Schönberg und der Fortschritt" en 1949 en *Philosophie der neuen Musik,* complementado con un ensayo sobre Stravinsky (1948) y una introducción acerca del método.

[21] Thomas Mann, *The Story of a Novel: The Genesis of Doctor Faustus,* trad. Richard y Clara Winston (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1961), p. 46. "Aquí había algo realmente importante. El manuscrito trataba de la música moderna en el plano artístico y en el sociológico... Todo tenía una extraña afinidad con la idea de mi libro, con la 'composición' en la que yo había vivido y me había movido, y tenía mi ser. La decisión fue automática. Éste era mi hombre." (*Ibid.*, p. 43.) Más tarde, Mann también leyó los estudios sobre Kierkegaard y Wagner (*ibid.*, pp. 85, 94), así como el libro sobre el *Trauerspiel* de Benjamin (*ibid.*, p. 187), a quien Mann recordaba equivocadamente como "el primo" de Adorno (*ibid.*, p. 43).

[22] Las sugestiones de Adorno fueron típicas, por ejemplo, su consejo en el sentido de que el carácter de las obras de Leverkühn debía estar abierto "simultáneamente a la crítica de la barbarie sangrienta y a la crítica del exangüe intelectualismo" (*ibid.*, p. 156). Para un análisis del efecto de las ideas de Adorno en la novela, ver la disertación doctoral inédita de Hansjörg Dörr, "Thomas Mann and Adorno: Ihre Zusammenarbeit am Doktor Faustus and Hand der bisherigen Quellen", Marburgo, 1965.

[23] *Ibid.*, p. 222. La descripción por Mann de su colaboración indica que cualesquiera fuesen las reservas de Adorno en cuanto al poder del *Geist*, no comprometió su propio intelectualismo. Mann lo describió como "intransigente, trágicamente brillante, operando al nivel máximo" (*ibid.*, p. 43). Una típica conversación entre ellos "pasó de la humanidad como elemento ctónico purificado a paralelismos entre Beethoven y Goethe, y a lo humano como resistencia romántica a la sociedad y la convención (Rousseau) y como rebelión (la escena en prosa del *Fausto* de Goethe)". (*Ibid.*, pp. 47-48.)

El ensayo sobre Schönberg y la introducción que acompañó su primera publicación en 1949, demostraba que Adorno no había modificado su posición acerca de la estructura esencialmente dialéctica de la composición de Schönberg, y su descripción del proceso estaba llena de la fraseología característicamente benjaminiana. No había renegado de su afirmación fundamental según la cual la validez del arte residía en la relación del artista con su material más que en la relación con la clase obrera.[24] Pero mientras antes había sido optimista respecto de las crecientes posibilidades de la práctica intelectual, veía ahora el peligro de que la "música no conformista", preservando su verdad a través de la "indiferencia respecto del público", permitiera que su "verdad se marchitara".[25] "En el proceso de alcanzar su propia lógica interna, la música se transforma cada vez más, de algo significativo en algo oscuro —incluso para sí misma."[26]

El nuevo argumento de Adorno era esencialmente éste: la revolución atonal de Schönberg había triunfado verdaderamente al liberar al material musical de las tiránicas leyes de la "segunda naturaleza" del sistema tonal burgués, pero en tanto una revolución operada exclusivamente en el marco de la superestructura, su impulso liberador no podía mantenerse. La atonalidad conducía a la composición dodecatónica, cuyos principios se transformaban en un nuevo dogma musical.[27] Schönberg utilizaba el término "modelo" para describir el material temático en su música, cuya identidad se mantenía a través de una serie de variaciones. El material era:

> ...siempre "lo mismo". Pero el significado de esta identidad se revelaba como no-identidad. El material temático es de tal naturaleza que intentar aferrarlo equivale a transformarlo.[28]

La descripción demuestra que los "modelos" de Schönberg seguían siendo el prototipo de los propios modelos de Adorno. Pero ¿era consciente Adorno de que la misma amenaza se cernía sobre la filosofía?

Al describir la transformación de la atonalidad en un nuevo sis-

[24] Theodor W. Adorno, *Philosophy of Modern Music*, trad. Anne G. Mitchell y Wesley V. Blomster (Nueva York: The Seabury Press, 1973, pp. 130-131.)

[25] *Ibid.*, p. 21.

[26] *Ibid.*, p. 19.

[27] En artículos aparecidos en la revista mexicana *Nuestra música* en 1949 y 1952, el propio Schönberg se expresó críticamente ante la tendencia a dogmatizar la atonalidad, patente en las composiciones seriales producidas después de la guerra.

[28] Adorno, *Philosophy of Modern Music*, pp. 55-56.

tema, que era ahora interpretado como un fracaso revolucionario, Adorno apuntaba a los principios de variación del sistema dodecatónico —retroceso, o reversión de la hilera tónica, inversión, e inversión retrógrada—, en los cuales, sostenía, el principio dinámico de variación se volvía estático recayendo en una estructura cerrada.[29] Ya hemos sugerido[30] que las mismas técnicas composicionales gobernaban la estructura de los ensayos de Adorno: el principio de reversión tenía su contraparte en sus argumentos que demostraban la verdad de ambos polos extremos, que los opuestos convergían; el principio de inversión coincidía con su demostración de que aquello que aparecía como subjetivo resultaba objetivo, o viceversa; la crítica inmanente de los textos revelaba que la teoría era una imagen de la realidad social, mientras que la fisiognómica social interpretaba a la realidad social como una imagen de la teoría. En la hilera tónica, ninguna de las notas era más significativa que las demás, y de igual modo trataba Adorno a los fenómenos sociales, de modo que, por ejemplo, "los cementerios de automóviles... gatos destripados, todos estos apócrifos dominios en los límites de la civilización, de pronto se trasladan al centro".[31]

La verdadera cuestión consiste en preguntarse si el intento de Adorno de revolucionar la filosofía, conscientemente modelado a partir de Schönberg, sucumbió en realidad bajo el mismo destino, es decir si su principio de antisistema se transformó también en un sistema. Todo el contenido de su incesante insistencia en la negatividad consistía en resistirse a repetir en el pensamiento las estructuras de dominación y reificación que existían en la sociedad, de modo que en lugar de reproducir la realidad, la conciencia pudiese ser crítica, de modo que la razón reconociera su propia no identidad con la realidad social por un lado, y la no identidad de la naturaleza material con la conciencia categorizadora que se hacía pasar por racionalidad, por otro. Mientras que la primera (la no identidad entre razón y realidad) era la esencia de la teoría crítica de Horkheimer, la segunda (la no identidad entre objeto y concepto) era herencia de Benjamin:

> El concepto de experiencia de Benjamin se refiere a lo particular, y casi todo el esfuerzo de su filosofía puede ser definido como un intento por rescatar lo particular. La desgracia en América consiste en que precisamente aquí, donde lo particular es totalmente destruido por lo general, donde en lugar de experiencia existe la repetición de lo siem-

[29] *Ibid.*, pp. 61-66.

[30] Véase cap. 8.

[31] Adorno, "Notizen zur neuen Anthropologie", 1942, p. 4.

pre-idéntico, se hace el intento de representar lo particular como si éste sobreviviese.[32]

Es indudable que, a pesar de su complejidad dialéctica, la posición de Adorno tiene consistencia inmanente —en realidad, filosóficamente fue el más riguroso de toda la "Escuela" de Frankfurt. Pero en los límites de su pensamiento aparece una paradoja que ni siquiera la dialéctica pudo disolver. Según Adorno, la "no participación" (*nicht-mitmachen*) era absolutamente necesaria para mantener viva la capacidad de experimentar lo no-idéntico:

> ...ser consumido, tragado, es en realidad precisamente lo que entiendo por "participación" [*Mitmachen*], totalmente característica del nuevo [tipo] antropológico —la falta de curiosidad. No querer ya conocer nada nuevo, sobre todo nada que sea abierto y desprotegido. También la protección respecto de la revolución...[33]

Pero al mismo tiempo, para evitar la identificación con lo dado, el pensamiento nunca puede experimentar lo nuevo como nuevo: "Sólo aquel que reconoce en lo más moderno aquello siempre idéntico sirve a lo que puede ser diferente."[34]

Por lo tanto, en nombre de la revolución, el pensamiento no puede nunca reconocer una situación revolucionaria; en nombre de la utopía, jamás puede trabajar para la realización de la utopía. Quizá Adorno se aseguró demasiado exitosamente de que la razón no pudiera transformarse en "instrumental". La razón instrumental conserva un momento de "valor de uso" que la dialéctica negativa debe abandonar. El resultado fue que, en tanto opuestos, ellos también convergieron: la razón instrumental perdió de vista los objetivos racionales, dejó de ser un medio y se transformó en un fin en sí misma; pero la dialéctica negativa anuló la utilidad política, y se transformó así en un fin en sí misma también. Fetichismo era el nombre de la constelación en la cual convergían, y, una vez más, la música dodecatónica proporcionaba el modelo.[35] Adorno reconocía que la composición dodecatónica, en un intento por evitar

[32] *Ibid.*, p. 3.

[33] *Ibid.*, p. 12. El pasaje continúa: "Esto es claramente evidente con los fascistas; con los comunistas quizá también por algún tiempo, precisamente a través del partido de masas. La revolución es sólo lo abierto y no resguardado, y el partido de masas otorga a todos los actos el carácter de encubrimiento. En este sentido, un partido revolucionario de masas simplemente no puede existir."

[34] Adorno, "Reflexionen zur Klassentheorie" (1942), *GS* 8, p. 376.

[35] "La autodeterminada ley de la hilera se transforma en un fetiche en el momento en que el director descansa en ella como fuente de significado." (Adorno, *Philosophy of Modern Music*, p. 111.)

la dominación de la tonalidad, adhería a reglas más constrictivas que antes: "Encadena a la música al liberarla."[36] Pero ¿veía también que la estructura lógica de sus propios ensayos era cada vez más predictible de modo que, al igual que en la composición dodecatónica,

> la estructura como tal resulta más correcta que significativa? El interrogante que la música dodecatónica plantea al compositor no es cómo el significado musical debe ser organizado, sino más bien cómo la organización puede volverse significativa.[37]

En *Negative Dialektik* Adorno advertía que el pensamiento debía evitar el hacer de la dialéctica un primer principio —*"prima dialectica"*.[38] Pero fue arrastrado a ello a pesar de sí mismo, quizá en realidad por las "exigencias objetivas" del material. Cuando el principio de la técnica dodecatónica se hizo "total", la dinámica de la nueva música "se atascó".[39] Pero cuando el método de la dialéctica negativa se hizo total, la filosofía también se vio amenazada, y no injustamente la Nueva Izquierda de la década de 1960 criticaba a Adorno por conducir a la teoría crítica a un punto muerto. El carácter estático, el sortilegio que tanto criticara en la obra de Benjamin no estaba ausente de la suya. ¿Conducía a alguna parte el movimiento perpetuo de los argumentos de Adorno? ¿Conducían fuera del *intérieur* burgués o simplemente colgaban suspendidos adentro al igual que esa nueva forma de arte, los "móviles"?

En su crítica a Husserl, Adorno elogiaba a este pensador burgués por llevar al idealismo hasta sus límites, sosteniendo que sólo tenía que "saltar a través de la puerta abierta al mundo de las cosas"[40] para trascender al idealismo y escapar de los confines de la subjetividad. Pero es dudoso que el propio Adorno diera ese salto, que quizá hubiera requerido el romper con el tabú contra la positividad. Aquello que criticaba en Husserl era en última instancia verdadero en su caso: "el creador filosófico, que alguna vez planeara un contrato social mejor, es una vez más sólo el creador de filosofía".[41]

Un conocido de Adorno comentó alguna vez:

[36] *Ibid.*, p. 68.
[37] *Ibid.*, p. 67.
[38] Theodor W. Adorno, *Dialéctica negativa*, trad. J. M. Ripalda (Madrid: Taurus, 1975), p. 157.
[39] Adorno, *Philosophy of Modern Music*, p. 102.
[40] Theodor W. Adorno, ms. sobre Husserl, 1934-1937, Frankfurt am Main, legado de Adorno, p. 34 (artículo de 1937).
[41] *Ibid.*, p. 149.

Adorno, hasta donde yo puedo ver, nunca viajó por el simple deseo de ver. Europa le resultaba enteramente suficiente. Ni la India, ni China, ni el Tercer Mundo, ni las democracias populares, ni los movimientos obreros.[42]

Esta característica personal quizá no resulte insignificante. El material del filósofo en la era burguesa es el texto escrito, y no importa cuánto "penetre en él", permanece dentro de una esfera privada:

En su texto, el escritor levanta su hogar. Así como acarreà papeles, libros, lápices y documentos de cuarto en cuarto, así crea el mismo desorden en sus pensamientos. Éstos se vuelven muebles en los que se sumerge, contento o irritable. Los golpea con afecto, los gasta, los mezcla, reacomoda, arruina. Para quien ya no tiene patria, el escribir se transforma en un lugar donde vivir.[43]

[42] Hans Mayer, citado en Martin Jay, *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-1950* (Boston: Little, Brown, 1973), p. 187.
[43] Theodor W. Adorno, *Minima moralia: Reflections from Damaged Life* (Londres, NLB, 1974), p. 87.

BIBLIOGRAFÍA

La investigación requerida por este estudio fue realizada a lo largo de cuatro años. Mientras tanto, se iban compilando y publicando las obras completas de Adorno. En virtud de la rápida aparición de nuevos volúmenes de esa serie (los cuales no he recibido todos), así como de otras ediciones de obras de Adorno y su círculo, cualquier bibliografía queda atrasada casi al momento. La bibliografía seleccionada que aquí se presenta es exacta al menos hasta enero de 1975. Para una bibliografía más completa de los escritos de Adorno (pero sólo hasta 1971), véase el excelente trabajo de Klaus Schultz en Hermann Schweppenhäuser, ed., *Theodor W. Adorno zum Gedächtnis: Eine Sammlung* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971), pp. 178-239.

Puesto que el presente estudio sostiene que el primer pensamiento de Adorno, anterior al Instituto (antes de 1938), es la fuente de su teoría madura, se ha prestado particular atención en las notas y la bibliografía a las fechas de sus escritos (primera publicación o fecha de conclusión de la obra, cuando es notablemente anterior).

Me he tomado la libertad de hacer uso de las traducciones inglesas existentes o de emplear las mías, en especial en el caso de los escritos de Adorno, cuando las traducciones me parecieron insatisfactorias. [Algunas traducciones españolas aprovechadas en esta edición han sido citadas en las notas y ya no se mencionan aquí.]

Adorno publicó bajo los nombres de: T. o Theodor Wiesengrund, 1920-1924; T. o Theodor Wiesengrund-Adorno, 1925-1938; y T. W. o Theodor W. Adorno, 1939-1969. En 1936 y 1937 usó el seudónimo "Hektor Rottweiler".

THEODOR W. ADORNO

Obras completas

Adorno, Theodor W., *Gesammelte Schriften,* 23 vols. Editadas por Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970. Aquí y en las notas se ha utilizado la abreviatura *GS.* A continuación, la lista de los volúmenes. Los marcados con un asterisco fueron consultados en este estudio.

* Vol. 1: *Frühe philosophische Schriften.* Editado por Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973.
Vol. 2: *Kierkegaard.* (Futuro.)
Vol. 3: *Dialektik der Aufklärung.* (Futuro.)

Vol. 4: *Minima moralia.* (Futuro.)
Vol. 5: *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie; Drei Studien zu Hegel.* Editado por Gretel Adorno, Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971.
Vol. 6: *Negative Dialektik; Jargon der Eigentlichkeit.* Editado por Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973.
Vol. 7: *Aesthetische Theorie.* Editado por Gretel Adorno y Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970.
* Vol. 8: *Soziologische Schriften I.* Editado por Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972.
* Vol. 9: *Soziologische Schriften II.* 2 vols. Editado por Susan Buck-Morss y Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1975.
Vol. 10: *Prismen; Ohne Leitbold; Kritische Modelle: Eingriffe, Stihcworte.* (Futuro.)
Vol. 11: *Noten zur Literatur.* Editado por Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974.
Vol. 12. *Philosophie der neuen Musik.* (Futuro.)
* Vol. 13: *Die musikalischen Monographien: Wagner; Mahler; Berg.* Editado por Gretel Adorno y Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971.
* Vol. 14: *Dissonanzen; Einleitung in die Musiksoziologie.* Editado por Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973.
Vol. 15: *Komposition für den Film; Der getreue Korrepetitor.* (Futuro.)
Vol. 16: *Klangfiguren; Quasi una Fantasia; Moments Musicaux; Impromptus.* (Futuro.)
Vols. 17-19: *Aufsätze zur Musik.* (Futuro.)
Vol. 20: *Miszellen.* (Futuro.)

Volúmenes suplementarios (fragmentos inconclusos):

Vol. 21: *Fragmente I: Beethoven.* (Futuro.)
Vol. 22: *Fragmente II: Theorie der musikalischen Reproduktion.* (Futuro.)
Vol. 23: *Fragmente III: Current of Music.* (Futuro.)

Obras publicadas escritas en 1920-1938: lista cronológica

Las obras siguientes, escritas antes de que Adorno fuera miembro oficial del Instituto de Frankfurt, han sido consultadas. Los documentos originales forman parte del legado de Adorno, Frankfurt am Main. Se han señalado fechas y lugares de republicaciones.

1920

"Expressionismus und künstlerische Wahrhaftigkeit: Zur Kritik neuer Dichtung." *Die Neue Schaubühne* [Dresden] 2, 9 (1920): 233-236. Republicado en *GS* 11 (1974), pp. 609-611.

1921

"'Die Hochzeit des Faun': Grundsätzliche Bemerkungen zu Bernhard Sekles' neuer Oper." *Neue Blätter für Kunst und Literatur* [Frankfurt am Main] 4 y 5 (1921-1922): 61-62 y 68-70.

1922

"Paul Hindemith." *Neue Blätter für Kunst und Literatur* 4, 7 (1921-1922): 103-106. Republicado en *Impromptus* (1968), pp. 53-57.

1924

"Die Transzendenz des Dinglichen und Noematischen in Husserls Phänomenologie." Disertación, Universität Frankfurt am Main, 1924. Publicado por primera vez en *GS* 1 (1973), pp. 7-77.

1925

"Alban Berg: Zur Uraufführung des 'Wozzeck'." *Musikblätter des Anbruch* [Viena] 7, 10 (1925): 531-537.
"Hanns Eisler: Duo für Violine und Violoncell, op. 7, Nr. 1." *Musikblätter des Anbruch* 7, 7, Sonderheft Italien (1925): 422-423.
"Die Serenade: Zur Aufführung von Schönbergs Serenade in Venedig." *Pult und Taktstock* [Viena] 2, 7 (1925): 113-118.
"Über einige Werke von Béla Bartók." *Zeitschrift für Musik* 92, 7/8 (1925): 428-430.
"Zeitgenössische Musik in Frankfurt am Main." *Zeitschrift für Musik* 92, 4 (1925): 216-218.
"Zum Problem der Reproduktion: Fragmente." *Pult und Taktstock* 2, 4 (1925): 51-55.

1926

"Drei Dirigenten." *Musikblätter des Anbruch* 8, 7 (1926): 315-319.
"Kammermusik von Paul Hindemith." *Die Musik* 19, (1926-1927): 24-28. Republicado en *Impromptus* (1968), pp. 58-62.
"Metronomisierung." *Pult und Taktstock* 3, 7/8 (1926): 130-134. Republicado en *Impromptus* (1968), pp. 146-149.
"Opernprobleme: Glossiert nach Frankfurter Aufführungen." *Musikblätter des Anbruch* 8, 5 (1926): 205-208.
"Anton Webern: Zur Aufführung der fünf Orchesterstücke in Zürich." *Musikblätter des Anbruch* 8, 6 (1926): 280-282.

1927

"Der Begriff des Unbewussten in der transzendentalen Seelenlehre." Primera *Habilitationsschrift* (no aceptada), Universität Frankfurt am Main, 1927. Publicada por primera vez en *GS* 1 (1973), pp. 79-322.

"Motive" [I]. *Musikblätter des Anbruch* 9, 4 (1927): 161-162. Republicado en *Quasi una Fantasia* (1963), pp. 19-21.

"Orchesterstücke op. 16." *Pult und Taktstock* 4, Sonderheft Arnold Schönberg und seine Orchesterwerke (1927): 36-43.

1928

"Hindemiths 'Cardillac'. . ." [Primeras palabras del texto.] *Neue Musik-Zeitung* [Stuttgart] 49, 22 (1928): 706-707.

"Marginalien zur Sonata von Alexander Jamnitz." *Neue Musik-Zeitung* 49, 12 (1928): 387-390.

"Motive II; Motive III." *Musikblätter des Anbruch* 10, 6 y 7 (1928): 199-202 y 237-240. Republicado en *Quasi una Fantasia* (1963), pp. 21-29.

"Nadelkurven." *Musikblätter des Anbruch* 10, 2 (1928): 47-50.

"Schönbergs Bläserquintett." *Pult und Taktstock* 5 (1928): 45-49. Republicado en *Moments Musicaux* (1964), pp. 161-166.

"Schubert." *Die Musik* 21, 1 (1928-1929): 1-12. Republicado en *Moments Musicaux* (1964), pp. 18-36.

1929

"Atonales Intermezzo?" *Anbruch* 11, 5 (1929): 187-193. Nota: *Musikblätter des Anbruch* [Viena] se llamó *Anbruch* desde el volumen 11 (1929).

"Hanns Eisler: Zeitungsausschnitte. Für Gesang und Klavier, op. 11." *Anbruch* 11, 5 (1929): 219-221.

"Glosse zu Richard Strauss." *Anbruch* 11, 6 (1929): 250-251. Republicado en *Quasi una Fantasia* (1963), pp. 54-57.

"Motive IV: Musik von aussen." *Anbruch* 11, 9/10 (1929): 335-338. Republicado en *Quasi una Fantasia* (1963), pp. 29-35.

"Nachtmusik." *Anbruch* 11, 1 (1929): 16-23. Republicado en *Moments Musicaux* (1964), pp. 58-66.

"Die Oper Wozzeck." *Der Scheinwerfer: Blätter der Städtischen Bühnen Essen* 3, 4 (1929-1930): 5-11.

"Schlageranalysen." *Anbruch* 11, 3 (1929): 108-114.

"Kurt Weill: Kleine Dreigroschenmusik für Blasorchester." *Anbruch* 11, 7/8 (1929): 316-317.

"Zur Zwölftontechnik." *Anbruch* 11, 7/8 (1929): 290-294. Republicado en *Theodor W. Adorno und Ernst Krenek: Briefwechsel* (1974), pp. 167-173.

1930

[Con Ernst Krenek.] "Arbeitsprobleme des Komponisten: Gespräch über Musik und soziale Situation." *Frankfurter Zeitung*, 10 de diciembre, 1930, pp. 1-2. Republicado en *Theodor W. Adorno und Ernst Krenek: Briefwechsel* (1974), pp. 187-193.

"Bewusstsein des Konzerthörers." *Anbruch* 12, 9/10 (1930): 274-275.
"Kierkegaard prophezeit Chaplin." *Frankfurter Zeitung,* May 22, 1930, p. 1. Republicado en *Ohne Leitbild* (1967), pp. 89-90.
"Kontroverse über die Heiterkeit." *Anbruch* 12, 1 (1930): 19-21.
"Mahagonny." *Der Scheinwerfer: Blätter der Städtischen Bühnen Essen* 3, 14 (1929-1930): 12, 15. Republicado en *Moments Musicaux* (1964), pp. 131-140.
"Mahler heute." *Anbruch* 12, 3 (1930): 86-92.
"Motive V: Hermeneutik." *Anbruch* 12, 7/8 (1930): 235-238. Republicado en *Quasi una Fantasia* (1963), pp. 35-38.
"Neue Tempi." *Pult und Taktstock* 7, 1 (1930): 1-7. Republicado en *Moments Musicaux* (1964), pp. 74-83.
"Notiz über Namen." *Frankfurter Zeitung,* 7 de agosto de 1930, p. 1.
"Ravel." *Anbruch* 12, 4/5 (1930): 151-154. Republicado en *Moments Musicaux* (1964), pp. 67-73.
"Reaktion und Fortschritt." *Anbruch* 12, 6 (1930): 191-195. Republicado en *Moments Musicaux* (1964), pp. 153-160.
"Arnold Schönberg: Von heute auf morgen: Uraufführung in Frankfurt am Main." *Die Musik* 22, 6 (1929-1930): 445-446.
"Transatlantic." [Sobre la ópera de George Antheil.] *Modern Music* [Nueva York] 7, 4 (1929-1930): 38-41.

1931

"Die Aktualität der Philosophie." *Antrittsvorlesung,* Universität Frankfurt am Main, 1931. *GS* 1 (1973), pp. 325-344.
"Applaus; Galerie." *Die Musik* 23, 6 y 8 (1930-1931): 467 y 626. Republicado en *Quasi una Fantasia* (1963), pp. 94-99.
"Berg and Webern: Schönberg's Heirs." *Modern Music* 8, 2 (1930-1931): 29-38.
"Rede über den 'Raritätenladen' von Charles Dickens." *Frankfurter Zeitung,* 18 de abril, 1931, pp. 1-2.

1932

"Exkurse zu einem Exkurs." *Der Scheinwerfer: Blätter der Städtischen Bühnen Essen* 5, 9/10 (1931-1932): 15-18.
"Die Idee der Naturgeschichte." *Vortrag vor der Frankfurter Ortsgruppe der Kant-Gesellschaft,* 15 de julio de 1932, publicado por primera vez en *GS* 1 (1913), pp. 345-365.
"Kleiner Zitatenschatz." *Die Musik* 24, 10 (1931-1932): 734-738. Republicado en *Quasi una Fantasia* (1963), pp. 38-41.
"Kritik des Musikanten." *Frankfurter Zeitung,* 12 de marzo de 1932, pp. 1-2. Republicado en *Impromptus* (1968), pp. 63-70.
"Anton Webern." *Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt* 72, 22 (1932): 679-683. Republicado en *Impromptus* (1968), pp. 45-50.
"Zur Deutung Kreneks." *Anbruch* 14, 2/3 (1932): 42, 44-45. Republicado

en *Theodor W. Adorno und Ernst Krenek: Briefwechsel* (1974), pp. 194-198.

"Zur gesellschaftlichen Lage der Musik." *Zeitschrift für Sozialforschung.* Parte I: 1, 1/2 (1932): 103-124; parte II: 1, 3 (1932): 356-378.

"Zur Naturgeschichte des Theaters: Fragmente." *Blätter des Hessischen Landestheaters Darmstadt* 9 y 13 (1931-1932): 101-108 y 153-156.

1933

Kierkegaard: Konstruktion des Aesthetischen. Tübingen: Verlag von J. C. B. Mohr, 1933. Republicado en 1962 y 1966.

"Abschied vom Jazz." *Europäische Revue* [Berlín] 9, 5 (1933): 313-316.

"Das Foyer: Zur Naturgeschichte des Theaters." *Blätter des Hessischen Landestheaters Darmstadt* 8 (1932-1933): 98-100. Republicado en *Quasi una Fantasia* (1963), 107-110.

"Vierhändig, noch einmal." *Vossische Zeitung,* 19 de diciembre, 1933, pp. 5-6. Republicado en *Impromptus* (1968), pp. 142-145.

1934

"Der dialektische Komponist." En *Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag, 13 September 1934* [folleto]. Viena, 1934. Pp. 18-23. Republicado en *Impromptus* (1968), pp. 39-44.

1935

"Eine Geschichte der Musikästhetik." *Der Auftakt* [Praga] 15, 1/2 (1935): 16-18.

"Zur Stilgeschichte." *Der Auftakt* 15, 5/6 (1935): 65-67.

1936

[Seud: Hektor Rottweiler.] "Erinnerung an den Lebenden." *23: Eine Wiener Musikzeitschrift* [Viena] 24/25 (1936): 19-29. Revisado en 1968 y republicado en *GS* 13 (1971), pp. 335-367.

[Seud: Hektor Rottweiler.] "Marginalien zu Mahler." *23: Eine Wiener Musikzeitschrift* 26/27 (1936): 13-19.

[Seud: Hektor Rottweiler.] "Musikpädagogische Musik: Brief an Ernst Krenek." *23: Eine Wiener Musikzeitschrift* 28/30 (1936): 29-37. Republicado en *Theodor W. Adorno und Ernst Krenek: Briefwechsel* (1974), pp. 215-223.

[Seud: Hektor Rottweiler.] "Über Jazz." *Zeitschrift für Sozialforschung* 5, 3 (1936): 235-257. Republicado en *Moments Musicaux* (1964), pp. 84-115.

[Seud: Hektor Rottweiler.] "Zur Lulu-Symphonie." *23: Eine Wiener Musikzeitschrift* 24/25, Alban Berg zum Gedenken (1936): 5-11. Republicado en *GS* 13 (1971), pp. 472-477.

1937

Análisis de las obras de Berg. En Willi Reich. *Alban Berg: Mit Bergs eigenen Schriften und Beiträgen von Theodor Wiesengrund-Adorno und Ernst Krenek.* Viena: Herbert Reichner Verlag, 1937. Pp. 21-106. Republicado en *GS* 13 (1971), pp. 374-401; 408-428; 451-462.

[Seud: Hektor Rottweiler.] "Ensemble." *23: Eine Wiener Musikzeitschrift* 31/33 (1937): 15-21. Republicado en *Quasi una Fantasia* (1963), pp. 44-52.

"Spätstil Beethovens." *Der Auftakt* 17, 5/6 (1937): 65-67. Republicado en *Moments Musicaux* (1964), pp. 13-17.

1938

"Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens." *Zeitschrift für Sozialforschung* 7, 3 (1938): 321-355. Republicado en *Dissonanzen* (1956), pp. 9-45, y en *GS* 14 (1973), pp. 14-50.

Otras obras publicadas de Adorno

Han sido consultadas las siguientes ediciones. Cuando difieren las fechas originales de publicación, se dan entre corchetes.

Dissonanzen: Musik in der verwalteten Welt [1956]. 4ª edición. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1969.

Drei Studien zu Hegel [1963]. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1969.

Eingriffe: Neun kritische Modelle. Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp, 1963.

Erziehung zur Mündigkeit: Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker, 1959-1969. Editado por Gerd Kadelbach. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971.

"Für Ernst Bloch." *Aufbau-Reconstruction* [Nueva York] 8, 48 (27 de noviembre, 1942): 15, 17-18.

"Gruss an Gershom G. Scholem: Zum 70. Geburtstag, 5. Dezember 1967." *Neue Züricher Zeitung.* 2 de diciembre, 1967, p. 19v.

"Henkel, Krug und frühe Erfahrung." En *Ernst Bloch zu Ehren: Beiträge zu seinem Werk.* Editado por Siegfried Unseld. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1965. Pp. 9-20.

Impromptus: Zweite Folge neu gedruckter musikalischer Aufsätze [1968]. Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp. 1969.

Jargon der Eigentlichkeit: Zur deutschen Ideologie, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1964. Traducido como *The Jargon of Authenticity* por Knut Tarnowski y Frederick Will. Prefacio de Trent Schroyer. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1973.

"Jazz." En *Encyclopedia of the Arts.* Edited by Dagobert D. Runes and Harry G. Schrickel. Nueva York: Philosophical Library, 1946. Pp. 511-513.

Kierkegaard: Konstruktion des Aesthetischen [1933]: *Mit zwei Beilagen.* 3ª edición, ampliada. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1966.

Kritik: Kleine Schriften zur Gesellschaft. Editado por Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp, 1971.

Minima morália: Reflexionen aus dem beschädigten Leben [1951]. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1969. Traducido como *Minima moralia: Reflections from Damaged Life* por E. F. N. Jephcott. Londres: NLB, 1974.

Moments musicaux: Neugedrukte Aufsätze, 1928 bis 1962. Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp, 1964.

Negative Dialektik. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1966. Traducido como *Negative Dialectics* por E. B. Ashton, Nueva York: The Seabury Press, 1973.

Noten zur Literatur. 4 vols. (Vol. 4 publicado póstumamente, editado por Rolf Tiedemann.) Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1958-1974.

"Offener Brief an Max Horkheimer. " *Die Zeit,* 12 de febrero, 1965, p. 32.

Ohne Leitbild: Parva aesthetica. Frankfurt am Main: Editions Suhrkamp, 1967.

"On Kierkegaard's Doctrine of Love." *Studies in Philosophy and Social Science* [*Zeitschrif für Sozialforschung*] 8, 3 (1939-1940): 413-429.

"On Popular Music." En *Mass Culture.* Editado por Bernard Rosenberg y David Manning White. Nueva York: Free Press, 1957.

* *Philosophie der neuen Musik* [1949]. Frankfurt am Main: Verlag Ullstein, 1958. Traducido como *Philosophy of Modern Music* por Anne G. Mitchell y Wesley V. Blomster. Nueva York: The Seabury Press, 1973.

* *Philosophische Terminologie: Zur Einleitung.* 2 vols. Editado por Rudolf zur Lippe. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1973.

* *Prismen: Kulturkritik und Geselleschaft.* Frankfurt, am Main: Suhrkamp Verlag, 1955. Traducido como *Prisms* por Samuel y Shierry Weber, Londres: Neville Spearman, 1967.

Quasi una fantasia: Musikalische Schriften II. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963.

Stichworte: Kritische Modelle 2. Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp, 1969.

"Scientific Experiences of a European Scholar in America." Traducido por Donald Fleming. En *The Intellectual Migration: Europe and America. 1930-1960.* Editado por Donald Fleming and Bernard Bailyn. Cambridge, Mass.: Belknap-Harvard University Press, 1969.

Über Walter Benjamin. Frankfurt am Main: Shurkamp Verlag, 1970.

Versuch über Wagner [escrito en 1937-1938]. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1952.

Zur Dialektik des Engagements: Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts II. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973.
Zur Metakritik der Erkenntnistheorie: Studien über Husserl und phänomenologischen Antinomien [1956]. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972.

Materiales inéditos de Adorno

Se han consultado los siguientes documentos del legado de Adorno, Frankfurt am Main.

Manuscritos:

"Current of Music: Elements of a Radio Theory." 1939.
Ms. sobre Husserl, "Zur Philosophie Husserls", 1934-1937. (Revisado en 1956 y publicado como *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie.*)
Libros de notas sobre *Reproduktionstheorie,* 3 vols., s. f.
"Notizen zur neuen Anthropologie", 1942.
"The Problem of Experimentation in Music Psychology", 7 de marzo, 1939.
"Über Mannheims Wissenssoziologie", 1947[?].
"Über das Problem der individuellen Kausalität bei Simmel", conferencia pronunciada en Nueva York, Abril 19, 1940.

Cintas magnetofónicas:

Conversación con Lotte Lenya.
Conversación con Lotte von Tobisch.

Correspondencia:

Cartas, Adorno a Benjamin: 4 de marzo, 1934; 21 de abril, 1934; 6 de noviembre, 1934; 5 de diciembre, 1934; julio [?], 1935; noviembre [?], 1936; 19 de julio, 1937; noviembre [?], 1937; 8 de junio, 1938; 2 de agosto, 1938; 1º de febrero, 1939; 29 de febrero, 1940.
Cartas, Benjamin a Adorno: 10 de noviembre, 1930; 18 de marzo, 1934; 9 de abril, 1934; 19 de junio, 1938.

Trabajos en colaboración:

Adorno, T. W., Else Frenkel-Brunswik, Daniel J. Levinson y R. Nevitt Sanford. *The Authoritarian Personality.* Vol. 1 de *Studies in Prejudice,* editado por Max Horkheimer y Samuel H. Flowerman, Social Studies Series, publicación núm. III. Nueva York: Harper & Brothers, 1950.
Adorno, Theodor W., y Hanns Eisler. *Komposition für den Film* [1944]. Munich: Rogner & Bernhard, 1969.
Horkheimer, Max, y Theodor W. Adorno. *Dialektik der Aufklärung.*

Amsterdam: Querido Verlag, 1947. Traducido como *Dialectic of Enlightenment* por John Cumming. Nueva York: Herder and Herder, 1972.

[Horkheimer, Max, y Theodor W. Adorno.] *Soziologische Exkurse*. Institut für Sozialforschung, *Frankfurter Beiträge zur Soziologie*, editado por Theodor W. Adorno y Walter Dirks, vol. 4. Frankfurt am Main, Europäische Verlagsanstalt, 1956.

Theodor W Adorno und Ernst Krenek: Briefwechsel. Editado por Wolfgang Rogge. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974.

WALTER BENJAMIN

Está en marcha una edición crítica de las obras completas de Benjamin:

Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften.* 6 vols. Editado por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972-.

Vol. I: *Abhandlungen.* 3 vols. Editado por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974.

Vol. I:1: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* [1920]; *Goethes Wahlverwandtschaften* [1924]; *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1928].

Vol. I:2: *Das Kuntswerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1935-1936]; *Charles Baudelaire: Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus* [1935-1939]; *Über den Begriff der Geschichte* [1940].

Vol. I:3: *Anmerkungen der Herausgeber.*

Vol. II: *Aufsätze, Essays, Vorträge.* [Futuro.]

Vol. III: *Kritiken und Rezensionen.* Editado por Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972.

Vol. IV: *Kleine Prosa.* 2 vols. Editado por Tillman Rexroth. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972.

Vol. IV:1: *Die Aufgabe des Übersetzers; Baudelaire: Tableaux Parisiens, Übertragungen; Einbahnstrasse; Deutsche Menschen; Berliner Kindheit um Neunzehnhundert; Denkbilder; Satiren, Polemiken, Glossen; Berichte.*

Vol. IV:2: *Illustrierte Aufsätze; Hörmodelle; Geschichten und Novellistisches; Miszellen; Anmerkungen des Herausgebers.*

Vol. V: *Die Passagenarbeit* (Futuro).

Vol. VI: *Fragmente und autobiographische Schriften.* (Futuro.)

Otras ediciones, textos y traducciones que se han consultado:

Angelus Novus: Ausgewählte Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1966.

Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. Editado por

Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1973.

Briefe. 2 vols.. Editado por Gershom Scholem y Theodor W. Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1966.

Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism, traducido por Harry Zohn. Londres: NLB (New Left Books), 1973.

"Goethes Wahlverwandtschaften." En Johann Wolfgang Goethe. *Die Wahlverwandtschaften*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1972. Pp. 255-333.

Illuminations. Edición e introducción de Hannah Arendt. Traducido por Harry Zohn. Nueva York: Schocken Books, 1969.

Schriften. 2 vols. Editado por Theodor W. Adorno y Gretel Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1955.

Über Haschisch: Novellistisches, Berichte, Materialien. Editado por Tillman Rexroth. Introducción de Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972.

Understanding Brecht. Introducción de Stanley Mitchell. Traducido por Anna Bostock. Londres: NLB (New Left Books), 1973.

Ursprung des deutschen Trauerspiels. Editado por Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1972.

Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze. Postfacio de Herbert Marcuse. Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp, 1965.

MAX HORKHEIMER

Anfänge der bürgerlichen Geschichtsphilosophie. Stuttgart: Kohlhammer, 1930.

Aus der Pubertät: Novellen und Tagebuchblätter. Munich: Kösel Verlag, 1974.

Critical Theory: Selected Essays. Traducido por Matthew J. O'Connell y otros. Nueva York: Herder and Herder, 1972.

[Seud.: Heinrich Regius.] *Dämmerung: Notizen in Deutschland*. Zurich: Verlag Oprecht und Helbling, 1934.

Eclipse of Reason [1947] Nueva York: The Seabury Press, 1974.

Gesellschaft im Übergang: Aufsätze, Reden und Vorträge, 1942-1970. Editado por Werner Brede, Frankfurt am Main: Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag, 1972.

"Hegel und das Problem der Metaphysik." En *Festschrift für Carl Grünberg: Zum 70. Geburtstag*. Leipzig: Verlag von C. L. Hirschfeld, 1932. Pp. 185-197.

Kritische Theorie: Eine Dokumentation. 2 vols. Editado por Alfred Schmidt. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1968.

"Notes on Institute Activities." *Studies in Social Science* 9, 1 (1941): 123-125.

Sozialphilosophische Studien: Aufsätze, Reden und Vorträge, 1930-1972. Editado por Werner Brede. Frankfurt am Main: Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag, 1972.

Traditionelle und Kritische Theorie: Vier Aufsätze. Frankfurt am Main: Fischer Bücherei, 1970.

Vernunft und Selbsterhaltung [1942]. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1970.

MEMORIAS Y RECUERDOS

Adorno, Theodor W., Ernst Bloch, Max Rycher, Gershom Scholem, Jean Selz, Hans Heinz Holz y Ernst Fischer. *Über Walter Benjamin.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1968.

Bunge, Hans. *Fragen Sie mehr über Brecht: Hanns Eisler im Gespräch.* Postfacio de Stephen Hermlin. Munich: Rogner & Bernhard, 1970.

Gassen, Kurt, y Michael Landmann, eds. *Buch des Dankes an Georg Simmel.* Berlín: Duncker und Humblot, 1958.

Koestler, Arthur, *Arrow in the Blue: An Autobiography.* 2 vols. Nueva York: The Macmillan Company, 1952.

Lacis, Asja. *Revolutionär im Beruf: Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator.* Editado por Hildegard Brenner. Munich: Rogner & Bernhard, 1971.

Mann, Thomas. *The Story of a Novel: The Genesis of Doctor Faustus.* Trad. por Richard y Clara Winston. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1961.

Scholem, Gershom. *Walter Benjamin: Die Geschichte einer Freundschaft.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1975.

Schweppenhäuser, Hermann, ed. *Theodor W. Adorno zum Gedächtnis: Eine Sammlung.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971.

Tillich, Hannah. *From Time to Time.* Nueva York: Stein and Day, 1973,

Über Theodor W. Adorno: Mit Beiträgen von Kurt Oppens, Hans Kudszus, Jürgen Habermas, Bernard Willms, Hermann Schweppenhäuser und Ulrich Sonnemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1968.

Unseld, Siegfried, ed. *Ernst Bloch zu Ehren: Beiträge zu seinem Werk.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1965.

OTRAS OBRAS PRIMARIAS

Bernfeld, Siegfried, Wilhelm Reich, W. Jurinetz, I. Sapir y A. Stoljarov. *Psychoanalyse und Marxismus: Dokumentation einer Kontroverse.* Introducción de Hans Jürg Sandkühler. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971.

Bloch, Ernst. *Geist der Utopie* [1918]. 2ª edición, revisada. Berlín. Paul Cassirer, 1923.

Bloch, Ernst. *Spuren* [1930]. Nueva edición, ampliada. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1969.

Bloch, Ernst. *Vom Hasard zur Katastrophe: Politische Aufsätze, 1934-1939.* Postfacio de Oskar Negt. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972.

Brecht, Bertolt. *Arbeitsjournal.* 2 vols. Editado por Werner Hecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973.

Brecht, Bertolt. *Gesammelte Schriften.* Vol. 15: *Schriften zum Theater I.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967.

Cornelius, Hans. *Grundlagen der Erkenntnistheorie: Transcendentale Systematik* [1916]. 2ª edición. Munich: Verlag von Ernst Reinhardt, 1926.

Dilthey, Wilhelm. *Das Erlebnis und die Dichtung* [1906]. 3ª edición ampliada. Leipzig: B. G. Teubner, 1910.

Heidegger, Martin. *Being and Time* [1927]. Traducido por John Macquarrie y Edward Robinson. Londres: SCM Press, 1962.

[Institut für Sozialforschung.] *Studien über Autorität und Familie,* Editado por Max Horkheimer. París: Félix Alcan, 1936.

[Institut für Sozialforschung.] *Zeitschrift für Sozialforschung* [1932-1941]. 2ª edición, 10 vols. Introducción de Alfred Schmidt. Munich Kösel-Verlag, 1970.

Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film.* Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1947.

Kracauer, Siegfried. *History: The Last Things before the Last.* Nueva York: Oxford University Press, 1969.

Krenek, Ernst. Ensayo biográfico sobre Mahler. En Bruno Walter. *Gustav Mahler.* Nueva York: The Greystone Press, 1941. Pp. 155-220.

Krenek, Ernst. *Exploring Music.* Traducido por Margaret Shenfield y Geoffrey Skelton. Nueva York: October House, 1966.

Lenin, W. I. *Werke.* Vol. 14: *Materialismus und Empiriokritizismus* [1909; primera edición alemana, 1922]. Berlín: Dietz Verlag, 1968.

Lukács, Georg. *History and Class Consciousness* [1923]. Traducido por Rodney Livingston. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1971.

Lukács, Georg. *Die Seelen und die Formen: Essays.* Berlín: Egon Fleischel & Co., 1911.

Lukács, Georg. *Die Theorie des Romans* [1916]. Neuwied: Luchterhand Verlag, 1971.

Lukács, Georg. *Die Zerstörung der Vernunft: Der Weg des Irrationalismus von Schelling zu Hitler.* Berlín: Aufbau Verlag, 1953.

Mannheim, Karl. *Ideologie und Utopie.* Bonn: F. Cohen, 1929.

Marcuse, Herbert. *Reason and Revolution: Hegel and the Rise of Social Theory.* 2ª edición, ampliada. Nueva York: The Humanities Press, 1954.

Marcuse, Herbert. *Studies in Critical Philosophy.* Traducido por Joris de Bres. Boston: Beacon Press, 1973.

Marx, Karl. *Capital: A Critique of Political Economy.* 3 vols. Editado por Frederick Engels. Traducido de la 3ª edición alemana por Samuel Moore y Edward Aveling. Nueva York: International Publishers, 1967.

[Marx, Karl.] *Writings of the Young Marx on Philosophy and Society.* Traducido y editado por Loyd D. Easton y Kurt H. Guddat, Garden City, N. Y.: Doubleday, Anchor Books, 1967.

Nietzsche, Friedrich. *The Will to Power.* Traducido por Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale. Nueva York: Random House, 1967.
[Pfemfert, Franz.] *Ich schneide die Zeit aus: Expressionismus und Politik in Franz Pfemferts "Die Aktion." 1911-1918.* Editado por Paul Raabe. Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1964.
Reich, Wilhelm. *Massenpsychologie des Faschismus.* Copenhagen: Verlag für Sexualpolitik, 1933.
Rosenzweig, Franz. *The Star of Redemption* [1920]. Traducido de la 2ª edición alemana de 1930 por William W. Hallo. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, 1970.
Sartre, Jean-Paul, *Nausea* [1938]. Traducido por Lloyd Alexander. Nueva York: New Directions Publishing, 1964.
Scholem, Gershom. *Major Trends in Jewish Mysticism.* Nueva York: Schocken Books, 1967.
Scholem, Gershom, *The Messianic Idea in Judaism.* Nueva York: Schocken Books, 1971.
Schönberg, Arnold. *Harmonielehre* [1911]. 3ª edición, revisada y ampliada. Viena: Universal-Edition, 1922.
Schönberg, Arnold. *Letters.* Editado por Erwin Stein. Traducido por Eithne Wilkins y Ernst Kaiser. Nueva York: St. Martin's Press, 1965.
Simmel, Georg. *Brücke und Tür.* Editado por Michael Landmann y Margarete Susman. Stuttgart: K. F. Koehler Verlag, 1957.
Sombart, Werner. "Technik und Kultur." *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* 33 (1911): 305-347.

OBRAS SECUNDARIAS: LIBROS Y PUBLICACIONES PERIÓDICAS

Bracher, Karl Dietrich. *Die Auflösung der Weimarer Republik.* 3ª edición, revisada y ampliada. *Schriften des Instituts für politische Wissenschaft,* vol. 4. Villingen-Schwarzwald: Ring Verlag, 1960.
Breines, Paul. "Praxis and Its Theorists: The Impact of Lukács and Korsch in the 1920's." *Telos* 11 (primavera de 1972): 67-103.
Bulthaup, Peter, ed. *Materialien zu Benjamins Thesen "Über den Begriff der Geschichte": Beiträge und Interpretationen.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1975.
Butler, E. M. *The Tyranny of Greece over Germany.* Boston: Beacon Press, 1935.
Cerutti, Furio, D. Claussen, H.-J. Krahl, O. Negt y A. Schmidt. *Geschichte und Klassenbewusstsein heute: Diskussion und Dokumentation.* Schwarze Reihe, núm. 12. Amsterdam: Verlag de Munter, 1971.
Christie, Richard, and Marie Jahoda, eds. *Studies in the Scope and Method of "The Authoritarian Personality."* Nueva York: Free Press, 1954.
Collaer, Paul. *A History of Modern Music.* Traducido por Sally Abeles. Nueva York: The World Publishing Company, 1961.
Eyck, Erich. *A History of the Weimar Republic.* 2 vols. Traducido por

Harlan P. Hanson y Robert G. L. Waite. Nueva York: John Wiley & Sons, 1962.

Fetscher, Irving. "Bertolt Brecht and America." *Salmagundi,* 10/11, *The Legacy of the German Refugee Intellectuals* (otoño de 1969-invierno de 1970): 265-280.

Frenzel, Ivo. "Utopia and Apocalypse in German Literature." *Social Research* 39 (verano de 1972): 306-321.

Friedrich, Ott. *Before the Deluge: A Portrait of Berlin in the 1920's.* Nueva York: Harper & Row, 1972.

Gay, Peter. *Weimar Culture: The Outsider as Insider.* Nueva York: Harper Torchbooks, 1968.

Grenz, Friedemann. *Adornos Philosophie in Grundbegriffen: Auflösungen einiger Deutungsprobleme.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974.

Gumnior, Helmut, and Rudolf Ringguth. *Max Horkheimer in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* Rowohlts Monographien, editado por Kurt Kusenberg, núm. 208. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1973.

Habermas, Jürgen. "Bewusstmachende oder rettende Kritik: Die Aktualität Walter Benjamins." *Kultur und Kritik: Verstreute Aufsätze.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1973. Pp. 302-344.

Honigsheim, Paul. "Der Max-Weber-Kreis in Heidelberg." *Kölner Vierteljahreshefte für Soziologie* 5 (1926): 270-287.

Jacoby, Russell. "Towards a Critique of Automatic Marxism: The Politics of Philosophy from Lukács to the Frankfurt School" *Telos* 10 (invierno de 1971): 119-146.

Janik, Allan y Stephen Toulmin. *Wittgenstein's Vienna.* Nueva York: Simon and Schuster, 1973.

Jay, Martin. *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-1950.* Boston: Little, Brown, 1973.

Jay, Martin. "The Extraterritorial Life of Siegfried Kracauer." *Salmagundi,* 31/32 (otoño de 1975-invierno de 1976): 49-106.

Jones, Gareth Stedman. "The Marxism of the Early Lukács: An Evaluation." *New Left Review,* 70 (noviembre-diciembre de 1971): 27-64.

Kaiser, Gerhard. *Benjamin. Adorno: Zwei Studien.* Frankfurt am Main: Fischer Athenäum Taschenbücher, 1974.

Kettler, David. *Marxismus und Kultur.* Neuwied: Luchterhand Verlag, 1967.

Laqueur, Walter. *Weimar: A Cultural History, 1918-1933.* Nueva York: G. P. Putnam's Sons, 1974.

Leibowitz, René. *Schoenberg and His School: The Contemporary Stage of the Language of Music.* Traducido por Dika Newlin. Nueva York: Philosophical Library, 1949.

Lichtheim, George. *George Lukács.* Modern Masters Series, editado por Frank Kermode, núm. 6. Nueva York: The Viking Press, 1970.

Lorei, Madlen and Richard Kirn. *Frankfurt und die goldenen zwanziger Jahren.* Frankfurt am Main: Verlag Frankfurter Bücher, 1966.

Mittenzwei, Werner. "Marxismus und Materialismus: Die Brecht-Lukács Debatte." *Das Argument* 46, 10, 1/2 (marzo de 1968): 12-43.

Mosse, George L. *Germans and Jews: The Right, the Left, and the Search for a "Third Force" in Pre-Nazi Germany.* Nueva York: Howard Fertig, 1970.

Noth, Ernst Erich. "In der vermeintlichen Hochburg des Liberalismus: Wie man im Frankfurt der dreissiger Jahre studierte." *Frankfurter Rundschau,* núm. 269, 20 de noviembre, 1971; folletón, p. v.

Poggioli, Renato. *The Theory of the Avant-Garde.* Traducido por Gerald Fitzgerald. Cambridge, Mass.: Belknap-Harvard Univ. Press, 1968.

Ricoeur, Paul. *Freud and Philosophy: An Essay on Interpretation.* Traducido por Denis Savage, New Haven, Conn.: Yale Univ. Press, 1970.

Ringer, Fritz K. *The Decline of the German Mandarins: The German Academic Community, 1890-1933.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1969.

Schmidt, Alfred. *Der Begriff der Natur in der Lehre von Marx.* 2ª edición, revisada y ampliada. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1971.

Schmidt, Alfred. "Die Zeitschrift für Sozialforschung: Geschichte und gegenwärtige Bedeutung." Introducción a *Zeitschrift für Sozialforschung.* 2ª edición, vol. 1. Munich: Kösel-Verlag, 1970.

Schnitzler, Henry. "Gay Vienna: Myth and Reality." *Journal of the History of Ideas* 15, 1 (enero de 1954): 94-118.

Schorske, Carl E. "Politics and the Psyche in *Fin-de-siècle* Vienna: Schnitzler and Hofmannsthal." *American Historical Review* 66, 4 (julio de 1961): 930-946.

Shils, Edward. "Daydreams and Nightmares: Reflections on the Criticism of Mass Culture." *Sewanee Review 65* (otoño de 1957): 587-608.

Steiner, George. "The Uncommon Reader." [Reseña de Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften,* vol.1.] *Times Literary Supplement,* 25 de octubre, 1974, p. 1198.

Tiedemann, Rolf. "Editorisches Nachwort." En Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1969. Pp. 167-191.

Tiedemann, Rolf. *Studien zur Philosophie Walter Benjamins.* Introducción de Theodor W. Adorno. Institut für Sozialforschung, *Frankfurter Beiträge zur Soziologie,* editado por Theodor W. Adorno y Walter Dirks, vol. 16. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1965.

Tillich, Paul. "Theodor Wiesengrund-Adorno. Kierkegaard: Konstruktion des Aesthetischen." *Journal of Philosophy,* 31 (8 de noviembre, 1934): 640.

Zohn, Harry. *Karl Kraus.* Twayne's World Author Series, editado por Sylvia E. Bowman, núm. 116. Nueva York: Twayne Publishers, 1971.